Botschaftsverkündigung und Selbstausdruck im Prosawerk von D. H. Lawrence

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelm-Universität
zu Berlin

von

Ingeborg Weidner

aus Forst (Lausitz)

Tag der Promotion: 14. Dezember 1938
Tag der mündlichen Prüfung: 10. Juni 1937

P 85

Referenten:

Prof. Dr. Wilhelm Horn

Prof. Dr. Walter F. Schirmer

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 5

I. Abschnitt:

Das Ueberwiegen der Darstellung bei D. H. Lawrence . . 9

1. Darstellungs- und Gestaltungsfaktoren im dichterischen Schaffen . 9
2. Darstellungs- und Gestaltungsfaktoren im Verhältnis zur Botschaft 11
3. Der Darstellungsfaktor in seinen Formen und Ausprägungen bei D. H. Lawrence 15
   Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit 16 — Sich-Freischreiben 19 — Darstellung und Veröffentlichung 22 — Dichtung und ihre Form 23 — Dichtung und Malerei 27 — Das Neuschreiben der Werke 31 — Widersprüche 34 — Auswirkungen der Selbstkritik 36 — Das Werk im eigenen und fremden Urteil 41
4. Botschaftsbewußtsein als dynamisches Mittelglied beider Faktoren 48

II. Abschnitt:

Gestaltung auf dem Hintergrund der Darstellung 57

1. Die stoffliche Erfassung der Darstellungsgebiete 59
   Das „Neue" und seine Fixierungsversuche 59 — Negative Abrenzung: Wo setzt das „Neue" nicht an 64 — Biographischer Anteil am Werk 69 — D. H. Lawrence als Dichter „schöner Einzelstellen" 75 — Die Glieder der großen Lebensgleichung bei D. H. Lawrence und ihre terminologische Auswirkung 79 — Polarität und Dualismus 99 — Die Eigenart von Anschauungsmaterial und Beispielsbildung 120
2. Fragestil und Gestaltung: „What's to be done?" 126
3. Gestaltung vom Ausgangspunkt der Darstellung: Die individualistische Lösung und ihr Schicksal 137
4. Gestaltung aus der Ueberwindung der Erlebnis- und Darstellungsgrenze 139
   Gemeinschaft 140 — „Mind" als führender Wert 145 — Harmonie 151
5. Die Scheingestaltung des „let go" 156
   Zurückziehen auf „being" und Einzelwesen 159 — Der Organismusgedanke 162 — Der ausgleichende Natureinfluß 166
6. Rückkehr zur Darstellung in indirekter Form: Vollkommene Männlichkeit und „Matriarchy" 168
7. Zusammenfassung: Die Frage nach der Botschaft 176

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543927_0074

Einleitung

In einem Brief vom 19. November 1913 hat D. H. Lawrence von seinem Schaffen gesagt:

> I find it frightfully easy to theorise and say all the things I don't mean, and frightfully difficult to find out, even for myself, what I do mean.

In derselben Richtung liegt eine Aeußerung von einer der Briefschreiberinnen um D. H. Lawrence, Catherine Carswell, die von ihm aussagt, daß niemand so schwer auf eine Linie zu bringen sei wie D. H. Lawrence, daß aber auch andererseits niemand gerade so sehr dazu reize wie eben dieser D. H. Lawrence.

Im Gegensatz zu solcher Selbstkritik und jenem Ausspruch, der aus persönlicher und sachlicher Kenntnis von D. H. Lawrence geflossen ist, stehen abschließende Betrachtungen seines Werkes in literarkritischen Schriften und literargeschichtlichen Abhandlungen, die D. H. Lawrence eindeutig als „sex-writer" und „sex-novelist" festlegen. So gering rein zahlenmäßig dafür die Belege im Augenblick noch scheinen mögen, so heftig müssen sie doch wohl geäußert worden sein, und vielleicht kamen sie auch mündlich ungleich häufiger zum Ausdruck, als sie schriftlich fixiert wurden, denn nur so wird es verständlich, wenn D. H. Lawrence selber sich schon zu seinen Lebzeiten genötigt sieht, sich immer wieder leidenschaftlich gegen ein solches „labelled sex" zu verwahren.

Diese Arbeit soll es nun durch einen Längs- und einen Querschnitt versuchen, den geometrischen Ort des Lawrenceschen Kunstschaffens zu finden. Sie versucht es an Hand des Prosawerkes, einmal, weil dort die Masse des Materials gelegen ist, im Gegensatz etwa zu den dramatischen Versuchen, die sich nur auf drei Werke beschränken. Und zum anderen, weil auch die dichterischste Prosa nicht den Deutungsschwierigkeiten ausgesetzt ist, die im lyrischen Kunstwerk mit seiner schillernden Symbolik enthalten sein können und wie sie bei D. H. Lawrence auch tatsächlich vorhanden sind. Dazu kommt bei Gedichten die Schwierigkeit einer genauen zeitlichen Ein- und Zuordnung, die für eine zuverlässige Erfassung der Botschaft nicht übersehen werden darf. Mit Sicherheit zu datieren ist nun wohl der einzelne Gedichtband, nicht aber jedes einzelne Gedicht, denn „note-book"-Eintragungen sind es, aus denen der jeweilige Gedichtband zusammengestellt wird. Zuletzt spricht für die Bevorzugung der Prosa noch der Grund, daß auch die persönlichen Aeußerungen von D. H. Lawrence über Botschaftsbewußtsein und Botschaftsinhalt vorwiegend auf das Prosawerk Bezug nehmen, ja, sogar die theoretische Prosa nicht ausschließen, wenn er von den Italian Studies, später Twilight in Italy, verkündet, dieses Werk werde eine „plainer statement of a message" bringen[1]). Als

[1]) 7. Februar 1916. — Bloße Datumsangaben beziehen sich auf die große Briefsammlung: The Letters of D. H. Lawrence. Edited with an Introduction by Aldous Huxley. Heinemann, London 1932.

klarer, deutlicher aber kann diese Botschaft nur empfunden sein im Vergleich zu dem, was die ersten vier Romane bisher geboten hatten und was von ihm als Wesen und Sinn der Lyrik angesehen wird: nicht so sehr im Dienste einer Botschaft zu stehen, als vielmehr vorwiegend dem Selbstausdruck und damit einem inneren Spannungsausgleich zu dienen.

Lyrik ist für D. H. Lawrence vor allem das subjektive Werk, das Ich in seinem inneren Ringen; es ist letztlich subjektive Seelenbiographie, wie er es in seinen Briefen andeutet:

1. Februar 1916: Tell me if you like the poems. You see they make a sort of inner history of my life, from 20 to 26.

1. September 1916: I send you a bit of the world that has passed away — my book of poems [2]).

Das lyrische Werk wird daher für die stoffliche Herausstellung einer Botschaft nicht unbedingt und von vornherein aufschlußreich sein, es wird für deren kritische Sicht nicht die wesentlichsten Belege zu bieten haben, sondern darüber hinaus wird man immer einer ideellsachlichen Sicherung bedürfen, und es scheint, daß auch D. H. Lawrence dieser Einsicht nahe steht, wenn seine Betrachtungen über Botschaft als Aufgabe und Inhalt vorwiegend der Prosa gelten und wenn er sagen kann:

6. März 1912: You see I can't work at novel and verses at once just now, because the former takes all my attention.

19. November 1913: I really love verse, even rubbish. But I'm fearfully busy at a novel, and brush all the gossamer of verses off my face.

Mit dieser Stellungnahme ergibt sich für die vorliegende Untersuchung, daß die Betrachtung von Literatur und dichterischem Schaffen stets in erster Linie der epischen Literatur und dem epischen dichterischen Schaffen nachgeht, wie es in seiner wichtigsten Form, dem Roman, vor uns liegt.

Vom Roman her läßt sich nun um die Jahrhundertwende feststellen, daß die innere Beunruhigung, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spürbar wurde, allmählich eine Ausrichtung genommen hat, von der in antithetischer Formulierung zum Ausgangspunkt — dem Viktorianismus — gesagt werden kann, daß die Logik der Dichtung zu einer Psychologik der Dichtung geworden ist.

Das Wesen der älteren Literatur war es, weitgehend allgemein gefaßt, daß sie eine „Idee" vertrat. Das einzelne Werk bot — abgesehen von seiner formal-ästhetischen Seite — eine wesentlich rational faßbare „Idee", und „Idee" ist in dieser Verallgemeinerung ebenso eine abgegrenzte Tendenz, wie sie die motivische Einheit der Dichtung überhaupt bedeuten soll, d. h. „Idee" schließt in diesem Fall auch die Freude an der „story" wie am „character" in sich.

Merkmal der neueren Literatur dagegen ist es geworden, daß die Einheit der leitenden „Idee", und zwar besonders die einer begrifflich eindeutigen Idee, aufgegeben ist [3]). Der naturwissenschaftlich-verstandes-

[2]) Vgl. ähnlich am 5. Januar 1917.

[3]) Für die Ablehnung des „character" durch D. H. Lawrence vgl. C. Carswell: The Savage Pilgrimage, S. 65.

mäßig beeinflußten Dichtung des Viktorianismus folgt ein neues Forschen und Wahrheitsuchen, das sich vorzugsweise unbekannten innerseelischen Zusammenhängen zuwendet. R. Hoops spricht an dieser Stelle von einem materiellen und einem psychologischen Naturalismus, der auch in seiner psychoanalytischen Ausprägung, dem tiefenpsychologischen Roman, noch den Forderungen des Naturalismus entspricht und deterministische Erklärungen zu geben sucht [4]).

Demgegenüber gilt es hier ergänzend festzustellen: Solange man auch im Roman des „character" noch eine tragende Einheit sehen konnte, d. h. solange die „Idee" in so weitgehender Verallgemeinerung gesehen ist, daß auch der psychoanalytisch beeinflußte Roman von ihr erfaßt wird (da er mit logisch-kausalen Verknüpfungen arbeitet [5]), ist die Gegenüberstellung von materiellem und psychologischem Naturalismus erschöpfend genug, denn das dichterische Schaffen bediente sich hier einer praktisch erprobten Seelen- und Lebenskenntnis, deren Erprobbarkeit es geradezu erlaubte, sie im Sinn logischer Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten zu verwenden, d. h. man war durchaus berechtigt, hier von einem psychologischen Naturalismus zu sprechen.

Sobald nun jedoch das psychoanalytische Interesse weitere Kreise zu ziehen beginnt und auch auf dichterischem Gebiet in wortwörtlichem Sinn zu psychoanalytischem Bemühen wird (von dem der psychoanalytische Roman also nur eine Teilerscheinung darstellt [6]), hört diese Bezeichnung auf, ausreichend zu sein, denn an diesem Punkt endet auch die bis dahin waltende Konsequenz des Naturalismus. Dichten wie Forschen sehen sich einem Neuland gegenüber, in dessen Unerforschtheit man wohl von Fall zu Fall Einzelvorstöße unternehmen kann, über dessen inneres Gefüge jedoch bisher noch nichts Prinzipielles zu sagen war und von dem im Sinne logisch-ursächlicher Zusammenhänge auch nichts Allgemeingültiges gesagt werden sollte. Die Freude an praktischer Seelenkunde und Menschenkenntnis war damit in leidenschaftliche Seelenforschung übergegangen, die aus dem „character" das „Unbewußte", das Unter- und Vorbewußte oder auch den Bewußtseinsstrom machte, d. h. alogische Lebensregungen, deren man im einzelnen Menschen und am eigenen Dasein habhaft zu werden versuchte.

Diese Einbeziehung des eigenen Seins verstärkt eine schon vorher vorhandene Richtung, die nun auch die Prosadichtung deutlich von dem naturalistischen Grundsatz der Objektivität des episch-dichterischen Schaffens abrücken läßt. In der neuen Literatur macht sich daher neben der Hingabe an den Stoff und dessen Gestaltung vom Dichter her ein starkes Im-Auge-behalten der eigenen Persönlichkeit bemerkbar, von

---

[4]) Reinald Hoops: Der Einfluß der Psychoanalyse auf die englische Literatur, S. 31 und 233.

[5]) Vgl. in diesem Sinn die Lawrencesche Kritik an S. Freud im ersten und zweiten Kapitel von Psychoanalysis and the Unconscious. Die Freudsche Psychoanalyse wird hier als letzte Stufe des „idealism" gesehen; der Ursprung der Komplexlehre ist „purely mechanistic".

[6]) R. Hoops zeigt auf, daß in England schon „psychoanalytische" Romane entstanden, noch ehe die medizinische Psychoanalyse bekannt geworden war (S. 32 und 230).

dem die Gestaltung des Stoffes notwendig beeinflußt erscheinen muß. Gegenüber dem früheren Betonen des äußeren Schicksals ist jetzt das Innenleben wichtig geworden, und der Handlungsablauf will auf die bisherige Kontinuierlichkeit verzichten.

Wenn es nun als Kennzeichen der neueren Literatur zu gelten hat, daß die begrifflich umreißbare „Idee" als tragende Einheit gegenüber dem Erleben des Dichters und der Darstellung dieses Eigenerlebens zurücktritt, so gilt es doch wiederum als selbstverständlich, daß bei den einzelnen Dichtern in der Zusammensetzung dieser Faktoren Gradunterschiede bestehen werden. Und wenn diese Gradunterschiede sich nun bewegen können in den Extremen von äußerster Subjektivität der Darstellung, in der der seelische Stand des Dichters der Leitfaden des Werkaufbaues ist und sein augenblickliches Erleben — oft impressionistisch — die stoffliche Grundlage der Dichtung bildet bis zu einer über-subjektiven Darstellung und somit objektiven Gestaltung eines verhältnismäßig nicht ich-immanenten Stoffes nach mehr oder weniger bewußt voranstehenden Grundsätzen, so muß es von D. H. Lawrence gesagt werden, daß er der Richtung angehört, in der die Subjektivität der Darstellung das Verlangen nach Objektivität der Gestaltung schattend beeinflußt. Daher lautet auch seine Romantheorie nach Reflections on the Death of a Porcupine, S. 108:

> This, then, is what is the matter with the modern novel. The modern novelist is possessed, hag-ridden, by such a stale old "purpose", or idea-of-himself, that his inspiration succumbs. Of course he denies having any didactic purpose at all: because a purpose is supposed to be like a catarrh, something to be ashamed of. But he's got it. They've all got it: the same snivelling purpose.

I. Abschnitt

Das Ueberwiegen der Darstellung bei D. H. Lawrence

1. Darstellungs- und Gestaltungsfaktoren im dichterischen Schaffen

Mit diesem vorgreifenden Urteil über D. H. Lawrence ist gegenüber einem unterschiedslos verfahrenden allgemeinen Sprachgebrauch die Bezeichnung von Darstellung bestimmt für die subjektive und Gestaltung für die objektive Seite am dichterischen Schaffen. Das dichterische und auch das theoretische Arbeiten von D. H. Lawrence kennt demnach also vorzugsweise die Haltung, daß der seelische Stand des Dichters den Stoff des Werkes liefert und daß das Werk begonnen wird, um sich aus quälender innerer Spannung zu befreien und innerhalb dieses seelischen Standes Klarheit zu gewinnen. Das Werk ist Selbstausdruck und Selbstdarstellung und verrät die Haltung, die mit sich selber lebt und wesentlich unbewußt in die Feder des Dichters fließt.

Eine zweite Haltung im Kunstschaffen kennt als Ziel das Gestalten, das gegenüber der inneren Unruhe deutlich zur Ueberschau kommen will. Dies ist gegenüber dem Darstellen diejenige Haltung im Sein und Schaffen, die über die Grenzen des eigenen Ich hinweg etwas in der Welt objektive Gestalt werden lassen möchte, die gegen sich und das eigene Ich lebt und die in ihrer objektiv bemühten Wertsicht mehr ist als die Ueberwindung des inneren Zwiespalts allein durch den künstlerischen Ausdruck. In diesem Fall kommt das Werk zu objektiven Wertungen und ist von allgemeingültiger Reichweite. Hier dient es nicht so sehr dem Dichter selber, wie es an den Kreis von Mitmenschen gerichtet ist, deren innere oder äußere Lebensbedingungen fördernd erfaßt werden sollen, sei es vorerst nur kritisch oder schon mit positiv gebotenem Neuaufbau.

Mit dem ersten Faktor des Kunstschaffens, dem Anteil der Darstellung, taucht besonders für die Dichtung eine alte Streitfrage um die Beurteilung ihrer Werke auf, deren Gegenstand die Ueberlegung ist: wieweit ist es nötig oder berechtigt, biographische Zusammenhänge zur Deutung eines Wortkunstwerkes heranzuziehen. Allgemein wird hierbei zugegeben, daß es nicht angängig ist, in biographischer Deutung das Werk herabzuziehen auf die Ebene bloßer Menschlichkeit und lebensgeschichtlicher Zeugnisse, da ein solches Vorgehen das über die Menschlichkeit hinausragende Dichterdasein mehr oder weniger ganz

in Abrede stellen würde. So hat auch D. H. Lawrence eine kritische Schrift[7]) mit der grundsätzlichen Feststellung begonnen:

> The artist usually sets out — ... — to point a moral and andorn a tale. The tale, however, points the other way, as a rule. Two blankly opposing morals, the artist's and the tale's. Never trust the artist. Trust the tale. The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it.

Eine solche Forderung rechtfertigt sich nun wohl Dichtern gegenüber, die vorzugsweise gestaltende Dichter sind und deren Werk fähig ist, sich als Einheit selbst zu tragen. Mit dem vorgreifenden Urteil jedoch, daß bei D. H. Lawrence der darstellende Faktor — im Gegensatz zu einer Gestaltungsabsicht — das dichterische Schaffen einzuleiten pflegt, gehört er zu jenen Dichtern, deren umfassende Würdigung nur aus der gemeinsamen Ueberschau von Werk und Mensch kommen kann, denn nur bei vorwiegend objektiv gestaltenden Dichtern oder bei solchen, wo Subjektivität der Darstellung und Objektivität der Gestaltung weitgehend einen Ausgleich gefunden haben, wird der Mensch, der mit seinem Leben hinter dem Werk steht, zur Unwichtigkeit; das Werk trägt sich selbst durch seine innere Entscheidung, während es im ersten Fall, beim darstellenden Dichter, noch gar nicht zu einer Entscheidung gekommen sein kann, da ihm das dichterische Arbeiten ja erst zur Entscheidung verhelfen soll und da die Darstellung, der künstlerische Ausdruck des persönlichen Ringens um die Entscheidung wichtiger geworden ist als die Gestaltung einer schon getroffenen Entscheidung.

Das Heranziehen biographischer Zusammenhänge und einer persönlichen Selbstdeutung in Briefen und theoretischer Prosa rechtfertigt sich bei vorwiegend darstellenden Dichtern auch aus der Tatsache, daß die Unklarheit der noch ringenden seelischen Haltung für das Werk eine innere Widersprüchlichkeit zur Folge hat, und diese Widersprüchlichkeit weist ganz von selbst auf den Weg, der Schicksal, heimatlichem Lebenskreis und psychologischer Grundhaltung bei der Beurteilung von Dichtwerken Rechnung trägt, denn auffällige Wesensmerkmale, die von der Biographie und der Selbstdeutung zur Verfügung gestellt werden, werden ungleich besser geeignet sein, diese innere Widersprüchlichkeit zu erhellen als ein vom Kritiker von außen herangetragener und damit mehr hypothetischer Gesichtspunkt.

So entstehen auch die Werke bei D. H. Lawrence aus den stark darstellenden Faktoren des Mit-sich-lebens in Verbindung mit den Gestaltungsversuchen eines Gegen-sich-lebens, einer unabhängig vom Stand der seelischen Subjektivität wertenden Haltung. Und wollte man hier nun verzichten auf eine klare Sonderung der beteiligten Faktoren und das Werk nach dem oben angeführten Grundsatz immanent beurteilen, so käme man vor die andere Schwierigkeit zu stehen, rein logische Widersprüche von Werk zu Werk und auch innerhalb eines einzigen Werkes deuten oder erklären zu müssen, da sie das Werk aufzuspalten drohen in die Forderungen eines extremsten Individualismus, Relativismus, Solipsismus und Fatalismus gegenüber einer Sehnsucht nach autoritativen Werten.

---

[7]) Studies in Classic American Literature, S. 8.

Immer jedoch hat es im Einklang mit jenem Grundsatz zu gelten, daß dem Werk die entscheidende Stimme zukommt gegenüber der biographischen Tatsache und der Selbstdeutung des Dichters, wenn die Deutung Wert darauf legt, eine Deutung des Künstlers und nicht nur des Menschen zu sein. Und in diesem Zusammenhang kann ein zusammenfassendes Urteil gefällt werden über die am Schluß der Arbeit angeführte D. H. Lawrence-Literatur.

Mit wenigen Ausnahmen, wie Potter, Gregory, Middleton-Murry, nehmen alle Veröffentlichungen der D. H. Lawrence-Literatur vordringliches Interesse nicht am Werk, sondern an der Persönlichkeit von D. H. Lawrence, ein Interesse, das häufig genug von der Absicht geleitet ist, die Verbindung gerade des eigenen Lebens zu dieser Persönlichkeit aufzuzeigen. Dafür sind zu vergleichen: M. D. Luhan, D. Brett und gelegentlich auch C. Carswell. Aber selbst die Veröffentlichungen seiner Schwester und seiner Frau bilden darin kaum eine Ausnahme, so daß der Wert ihrer Bücher fast ausschließlich in den D. H. Lawrence-Briefen liegt, die sie, hinausgehend über die große Briefsammlung von A. Huxley, ihren Berichten noch beizugeben haben.

Verschiedentlich finden diese Veröffentlichungen auch darin ihren Sinn, daß sie ihre eigene Kenntnis um die D. H. Lawrence-Biographie zur Verfügung stellen, um sich gleichzeitig gegenseitig zu berichtigen: C. Carswell und Middleton-Murry in Reminiscence of D. H. Lawrence. Das oben als Ausnahme angeführte Werk von Middleton-Murry, Son of Woman, versucht eine Deutung des Dichtwerkes von D. H. Lawrence mit Rückschlüssen auf den Menschen. Vgl. S. 120 und Fußnote 156.

Aufschlußreich trotz des Interesses an der Person von D. H. Lawrence ist in guter Objektivität die anonyme Veröffentlichung seiner Jugendgefährtin, der Miriam in Sons and Lovers, E.T.: D. H. Lawrence, A Personal Record, denn das Buch gibt Einblick in den Lebenskreis der frühen Jugend, spricht von den ersten Anfängen dichterischen Arbeitens und ist aufschlußreich für die gemeinsam getriebene Lektüre dieser ersten Bildungszeit.

Die Veröffentlichungen seines „buddhistischen" Freundes, E. H. Brewster, sind mir unzugänglich geblieben.

2. Darstellungs- und Gestaltungsfaktoren im Verhältnis zur Botschaft

Darstellende und gestaltende Kräfte sind in jeweils persönlich verschiedener Abstufung am dichterischen Schaffen beteiligt. Soweit nun jedoch das Werk eine gestaltende Absicht in sich trägt, wird es ein Werk mit einer „Idee" oder auch mit einer Botschaft sein wollen [8]),

[8]) Der Unterschied zur „Idee" liegt bei der Botschaft in der deutlichen Hinwendung zum Botschaftsempfänger; ein Werk mit einer Botschaft zielt auf den Mitmenschen. Ein Werk mit einer „Idee" kann rein um dieser „Idee" willen gestaltet sein; ohne eine spürbare Hinwendung zur Gegenwart und zum Mitmenschen will es nichts als „berichten".

und für den Dichter wird die Beachtung dieser Botschaft zur Forderung an den Menschenkreis, der ihm bei der Gestaltung der Botschaft vorschwebte. Das Werk soll etwas für diesen Menschenkreis bedeuten und will etwas mit ihm tun. Und an dieser Stelle zeigt sich die Doppelfunktion der Sprache auch im Doppelcharakter des Dichtwerkes.

Die Sprache steht sowohl im Dienst dessen, was persönlich gefühlt, gewollt und erlebt wird, wie im Dienst dessen, was gedacht und geplant wird. Für das Dichtwerk gilt demnach entsprechend der Doppelcharakter, daß es ebenso „Ausdruckstätigkeit" wie auch „Zwecktätigkeit" ist[9]); es dient sich selbst in der sprachlichen Ueberwindung der inneren Spannung, und es fällt ihm gleichzeitig damit eine überindividuelle Wirkung zu, die die Wort gewordene Spannung im Dichterinnern für den Leser zu einer „verstehbaren" Nachricht macht.

In dieser Begriffsbestimmung könnte es den Anschein erwecken, als sei unter Botschaft, in Anlehnung an die Tatsache, daß Botschaft ein Grundpfeiler religiös-theologischer Glaubenszusammenhänge ist, eine religiöse Botschaft zu verstehen, wie sie in kirchlicher Dichtung auch vorhanden ist. Botschaft wäre dann nicht nur die „Idee" plus einer Hinwendung auf den Mitmenschen, sondern übermenschliche Botschaft, die den Weg zur Lösung und Erlösung schon fertig in sich trägt, die sich also nicht nur in Kritik erschöpft und auch kaum mehr ein Ringen um die positive Gestaltung der Botschaft kennt. Botschaft in religiösem Sinn wäre im Hinblick auf den schaffenden Künstler dann auch besser mit Sendung zu bezeichnen, da „Sendung" es klarer zum Ausdruck bringt, daß der Dichter aus der Aktivität in eine Passivität hinübertreten will, wenn es darum geht, seine eigene Leistung im dichterischen Schaffen zu charakterisieren. Denn der mit einer Sendung auftretende Dichter spricht von dem entstehenden Werk nicht als einem Werk seiner Leistung, sondern empfindet sich als der Mensch, dessen sich eine göttliche Macht zur Mitteilung ihrer Pläne bedient.

Für D. H. Lawrence gilt es nun jedoch eindeutig, daß Botschaft für ihn nicht Sendung ist, denn trotz der überaus häufigen Verwendung von Wörtern wie „god", „religious", „beyond", ist bei ihm die Botschaft des Werkes klar als eine persönlich-irdische Botschaft zu erkennen, die nur aus individuellen Fähigkeiten erwachsen darf. Ihre Wurzeln mögen erlebnismäßig wohl sehr tief verankert sein; dennoch ist sie nicht darauf angelegt, in religiös-metaphysische Zusammenhänge hineinzuwachsen. So lernt The Man who Died, eine Christusfigur, einsehen, daß der Weg seiner von Gott geleiteten Sendung und ihre Erlösungsgewißheit ein verfehlter Weg gewesen ist. „Tales", S. 1107:

[9]) Für das sprachliche Leben wird diese Doppelheit untersucht von Wilhelm Horn in: Sprachkörper und Sprachfunktion, Palaestra 135. Ferner in der „Festschrift für Wilhelm Streitberg", Heidelberg 1924: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. — Verwandte Gesichtspunkte bietet A. Vierkandt in: Ausdrucks-, Spiel- und Zwecktätigkeit für Volkstum und Kultur; Geisteswissenschaften 1 (1914).

I wanted to be greater than the limits of my hands and feet, so I brought betrayal on myself ... For my reach ends in my finger-tips, and my stride is no longer than the ends of my toes [10]).

Mit der Ausschaltung einer religiös zu verstehenden Botschaft [11]) bleibt aber noch eine weitere Doppelheit des Aspektes zu beachten.

Dem Dichter wird es bei der Gestaltung seiner Botschaft so ergehen, wie es im täglichen Leben jeder Sprecher übt: Antrieb zum Sprechen ist das Erfülltsein durch innere oder äußere Sachverhalte, und selbst wenn damit eine ideell-rationale Gestaltungsabsicht im Sinne des „what I do mean" verbunden wird [11a]), so werden Ziel- und Kernpunkt

[10]) Ueber die ausschließliche Diesseitigkeit dieser religiösen Haltung geben die ersten Seiten von Fantasia of the Unconscious weiteren Aufschluß. Vgl. S. 14:

the essentially religious or creative motive is the first motive for all human activity (vgl. ergänzend den Brief vom 7. Januar 1929 an L. E. Pollinger),

denn dieses religiöse oder schöpferische Motiv wendet sich ausschließlich reinen Diesseitsaufgaben zu. Die angeführten Beispiele zeigen, daß es sich dabei um ein Tun handelt, das den Mann in seiner Männlichkeit bestätigen soll gegenüber den Ansprüchen, die die Frau an ihn zu stellen hat. Im religiösen oder schöpferischen Motiv findet der Mann dann Selbstbestätigung und Selbstverwirklichung. In diesem Tun liegt aber auch die „Adams-Not" des Mannes verwurzelt, und in bezug auf diese Not, die ein einziges sehnsüchtiges Verlangen nach Selbstbestätigung ist, ergibt sich für die Anwendung des Wortes „religiös" das Merkmal, daß es die Bezeichnung für die Selbstverständlichkeit der vollkommenen Selbstverwirklichung einer entsprechenden Lebensform ist. Religiös ist in reiner Diesseitigkeit immer das tiefste Leben in der dem Lebewesen gemäßen Lebensform. (Wieweit diese Selbstverständlichkeit von D. H. Lawrence persönlich als nicht erreicht empfunden wird vgl. Abschnitt II, 1). Aus dem Anfang und dem Ende seines Schaffens stammen dazu folgende Aeußerungen (Sons and Lovers, S. 250 und Apocalypse, S. 64):

"It's not religious to be religious" he said. "I reckon a crow is religious when it sails across the sky. But it only does it because it feels itself carried to where it's going, not because it thinks it is being religious."

The primal need, the old-Adamic need in a man's soul, is to be, in his own sphere and as far as he can attain it, master, lord, and splendid one... The human heart needs, needs, needs, splendour, gorgeousness, pride, assumption, glory, and lordship. Perhaps it needs these even more than it needs love: at least, even more than bread.

[11]) Weiteres Belegmaterial vgl. laufend auf den Seiten 96, 124, 164, Fußnoten 29, 32, 101, 151. — Es bliebe hier noch genauer zu untersuchen, wieweit auch eine puritanische „Weltheiligung" als beeinflussender Faktor angesehen werden kann.

[11a]) Dazu vgl. Kangaroo, S. 313: Now a novel is supposed to be a mere record of emotion-adventure, flounderings in feelings. We insist that a novel is, or should be, also a thought-adventure, if it is bo be anything at all complete. Vgl. ebenso S. 203 und 204.
Nach längeren Erwägungen lautet das Ergebnis dieser Stelle, S. 332:

The highest function of MIND is its function of messenger. The curious throbs and pulses of the God-urge in man would go forever ignored, if it were not for some few exquisitely sensitive and fearless souls who struggle with all their might to make that strange translation of the low, dark throbbing into open act or speech.

der Mitteilung in natürlicher Gegebenheit ungleich stärker schöpferisch wirken werden als formale Erkenntnisse über die Art und Weise, in der sie am besten zum Ausdruck zu bringen wäre. Ohne über die Durchführbarkeit nachgedacht zu haben, kennt daher auch D. H. Lawrence sehr bald schon das Ziel seiner Botschaft, es heißt negativ: Zeitkritik und positiv: Lebenserneuerung.

Dem Sprecher steht nun im täglichen Leben der aufnehmende Hörer gegenüber, und ihm wird sich die „Botschaft" nicht nur aus den eindeutigen Kernsätzen der Rede formulieren, sondern für ihn ist sie der Zusammenklang aus geistig-logischem Inhalt und a-logischen Kräften. Faktoren wie Intensität des Sprechens, Tonfall, Satzmelodie und begleitendes Mienenspiel werden ihm helfen, den wahren Kern der Botschaft zu erfassen und das, was der Sprecher sagte, noch weiter unterbauen oder auch wieder in Frage stellen.

In gleicher Weise läßt sich daher auch die „Botschaft" eines Dichtwerkes in doppeltem Sinne verstehen. Sie ließe sich mit den Augen des Dichters selber sehen, der darstellend beginnt und dann objektive Ziele zu gestalten bemüht ist, und sie könnte als das verstanden sein, was an Hand des Werkes vom Leser dann wirklich aufgenommen wird.

Die Botschaft des Dichtwerkes gipfelt in dessen Kernsätzen; die Botschaft aus der Sicht des Lesers formt sich notwendig durch die Berücksichtigung stilistischer Eigentümlichkeiten und psychologischer Merkmale, da nur von ihnen Aufschluß darüber zu bekommen ist, ob der mehr rational bemühten Gestaltung des Dichters zu glauben ist, wo dieser Sicht Mißtrauen entgegenzubringen wäre und wo sie sich an diesen vom Dichter weniger beachteten Faktoren noch wieder selbst bestätigt.

Von dem Idealfall eines ausgeglichenen Kunstwerkes wäre anzunehmen, daß diese beiden Blickrichtungen in einem gleichen Ergebnis übereinstimmen. In einer weiteren Ueberlegung könnte es ferner scheinen, als würde die Botschaft in der Sicht und Formulierung des Dichters den besseren Aufschluß über Art und Inhalt seines Wollens zu geben vermögen. Bei stark darstellenden Dichtern wird jedoch, anders als D. H. Lawrence es wohl auch für sich fordern zu können glaubte (vgl. Zitat S. 10), die Einbeziehung der a-logischen Faktoren zur unbedingten Notwendigkeit, um den Kern seines vielfältig schillernden Werkes zuverlässig zu erfassen. Ständig wechselnd und vielfältig schillernd aber wird der Kern eines Werkes sein müssen, wenn sein Verfasser metaphysische Fundierungen und „ewige Wahrheiten" ablehnt und allein im biologisch-organischen Wechsel lebende „Tageswahrheiten" anerkennt. Studies in Classic American Literature, S. 8:

> An artist is usually a damned liar, but his art, if it be art, will tell you the truth of his day. And that is all that matters. Away with eternal truth. Truth lives from day to day, ...

So wird es Aufgabe dieser Arbeit sein, dem Rhythmus des dichterischen Schaffens bei D. H. Lawrence zu folgen und am einzelnen Werk zu ergründen suchen, welche Eigenarten auf die Seite des Darstellens und welche auf die Seite des Gestaltens fallen; sie wird ferner berücksichtigen, in welcher Sicht D. H. Lawrence sich selber sah und

da gestaltendes Wollen auf dem Hintergrund des darstellenden Könnens im wesentlichen mit der Botschaft aus der Sicht des Hörers und Lesers zusammenfällt, wird der Schlußabsatz kritisch wertend auf den Doppelcharakter einer Botschaftsbetrachtung zurückkommen.

3. Der Darstellungsfaktor in seinen Formen und Ausprägungen bei D. H. Lawrence

Ueberblickt man das Gesamtwerk von D. H. L a w r e n c e, so ist nach etwa 20 Jahren des Schaffens neben dem umfangreichen Prosawerk eine ähnlich beträchtliche lyrische Produktion festzustellen, die mit ihrem Vorhandensein allein schon Beweis sein könnte für eine Neigung zu betont subjektivem, d. h. darstellend dichterischem Schaffen aus einer ichbezogenen Erlebnisweise, im Gegensatz etwa zu den dramatischen Versuchen, die sich im Vergleich zum lyrisch-epischen Schaffen im Hintergrund halten. Denn auch deren quantitative Geringfügigkeit — drei Werke sind es — kann aus der gleichen Neigung zu ichbezogenem dichterischen Schaffen erklärt werden gegenüber den Wesensforderungen der dramatischen Dichtung, einen Helden h a n d e l n zu lassen aus der bis zum Beginn des Handelns erreichten Lebensbewertung und Lebensreife, deren Berechtigung sich nun im Zusammenprall mit von außen hinzutretenden Ereignissen zu erweisen hat.

Zum anderen aber wird das Vorhandensein starker lyrischer Produktion gegenüber einer fast fehlenden dramatischen Dichtung schon an dieser Stelle einen Schluß auf das Wesen der Epik nahelegen. Denn sieht man Epik als Mittelglied zwischen Lyrik und Dramatik, so wird die Entscheidung entweder für Lyrik oder für Dramatik die zwischen ihnen stehende Epik in dem Sinn beeinflussen, daß ihr jeweils lyrische oder dramatische Eigentümlichkeiten beigegeben werden. So wird die Neigung zu lyrischem Dichten auch der Epik gern lyrische Eigenschaften verleihen. Und sie tut es, wenn sie auch die Epik in den Dienst der Ausdruckstätigkeit stellt und mehr vom Persönlichzuständlichen spricht als vom Handeln in einem womöglich dem Dichter fremden Stoff.

Den ersten Antrieb zu dichterischem Schaffen findet also ein vorzugsweise darstellender Dichter nicht in einer äußeren Gegebenheit, es interessiert ihn nicht etwas Außenliegendes um seiner Form oder seines Inhalts willen, sondern diesen Antrieb bietet ihm das eigene Ich in seinem Selbsterleben, während ein fremder Stoff ihm nur zugänglich wird, wenn das Ich sich in ihm gespiegelt sieht. Der Dichter folgt dem Verlangen, sich selbst in seinem Dasein und So-Dasein darzustellen. Die Fülle der inneren Vorgänge drängt sich ihm nach außen, und besonders in einer Zeit des Wachsens und Wandelns wird das reine Ausdrucksverlangen bald von einer unbewußten Zwecktätigkeit begleitet sein. Zu dem Ausdrucksverlangen um der Entspannung willen tritt ein Erkennenwollen, wenn es dem Dichter darum geht zu wissen, w a s in ihm diese innere Spannung erzeugt hat und wohin sie wohl führen könnte. Dabei ist von vornherein nicht zu übersehen, daß für den Leser das Gebiet der Zwecktätigkeit ein ungleich größeres ist als für den

Dichter. Denn was für den Dichter noch reine Ausdruckstätigkeit sein mag, das ist für den Leser dadurch, daß der Dichter sich der Sprache bedient — und Sprache kann als Medium der Verständigung bestimmte logische Grundvoraussetzungen nicht entbehren — immer auch schon etwas Zwecktätigkeit. Sprachlich gestaltet, im Gegensatz etwa zu Tanz oder Musik, verrät der Ausdruck der Trauer z. B. dem Leser immer schon, um w e n getrauert wird, d. h. sachliche Zusammenhänge, die für die reine Ausdruckstätigkeit an sich nicht wesentlich sind und die in Musik und Tanz als reinen Ausdruckkünsten auch nicht gegeben werden können. — Die Dinge liegen hier ähnlich wie bei der Botschaft aus der Sicht des Lesers (S. 14). Dort formulierte sich ihm die Botschaft aus dem Zusammenklang der direkten Dichterworte und unter Berücksichtigung ausdrucksmäßig darstellender Faktoren; d. h. hier wie dort wird das vom Dichter ausdrucksmäßig Gegebene vom Leser schon rational-zweckmäßig ausgewertet.

Darstellendes Schaffen also ist nie nur reine Freude am Erzählen oder Formen, sondern das Im-Auge-behalten der eigenen Persönlichkeit, die in ihrer Eigenart Leitfaden des Werkes bleibt. Darstellung gibt immer das unmittelbar im Dichter gegenwärtige Erleben, auch wenn etwa das erregende Ereignis schon weit zurückliegen kann (wie z. B. das eigentliche Kriegserlebnis von D. H. L a w r e n c e und dessen Darstellung im Kapitel „Nightmare" des Australienromans, der 1922 entstand). Darstellung setzt gegenwärtiges Erleben voraus und ist nie dessen rein erinnerungsmäßige Verlebendigung; g e g e n w ä r t i g aber bleibt alles Erleben, solange es noch keine sinnvolle Einfügung in das Ganze des Dichterlebens gefunden hat.

Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit

Als typisch vom Gesichtspunkt des darstellenden Schaffens wird es daher gerade vom dichterischen Anfangswerk gelten — soweit dies nun nicht, noch anlehnungsbedürftig, nach stützenden Vorbildern Ausschau hält —, daß das bisher vergangene Leben und Erleben zu einer seelischen Spannung geführt hat, die entladungsreif geworden ist, und die in dem meist biographischen Erstlingswerk denn auch den ganz instinktiv angestrebten Ausgleich findet. Das dichterische Anfangswerk dieser Art ist damit Ausdruck und Darstellung des bisherigen Lebens und gleichzeitig erstes Innehalten und Besinnen über dieses Leben des eigenen Ich.

Zu jedem dichterischen Gesamtwerk wird also ein solches mehr oder weniger als biographisch kenntliches Anfangswerk gehören, und es wird im Sinne von Gestaltung nicht immer schon dichterische Leistung sein, denn unter der Voraussetzung eines Mindestmaßes von sprachlicher Ausdrucksfähigkeit steht es zu vermuten, daß j e d e m Menschen vielleicht e i n Werk gelingen könnte, der (Prosa) Bericht von sich selbst und dem eigenen Werden auf dem Boden von näherer Umgebung und weiterer Heimat. Mit einem solchen Werk aber stünde vor aus noch nicht ein Dichter, sondern nur ein Mensch, der sich mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Ausdrucksfähigkeit von der inneren Fragenfülle befreit hat, die sein bisheriger Lebensgang in ihm

angesammelt hat, denn ein Dichter hat zur Voraussetzung nicht nur die rückwärts und relativ wahllos berichtende Biographik, sondern ebensosehr das freie Gestalten unabhängig von den Gegebenheiten des eigenen Lebensweges.

Der eigentliche Unterschied zwischen einem Dichter und diesem nur ein Werk — seinen Lebensbericht — bietenden Menschen liegt nun nicht in der sekundären Zahl ihrer Werke, sondern — primär — in ihrer unterschiedlichen Erlebnisfähigkeit, d. h. in der verschieden ausgeprägten Fähigkeit zum Erleben im Sinn von Erlebnisweite und Erlebnistiefe. Dem einen erschöpft sich diese Erlebnisfähigkeit in der gradlinigen Darstellung seines Lebens, der er höchstens für die folgenden einzelnen Jahre Fortsetzungen anzuschließen vermöchte; dem anderen schafft die Erlebnisfähigkeit eine ständige Fülle der Seele, sie hält ihm das eigene Sein immer gegenwärtig, bietet ihm über das eigene Sein Anknüpfungspunkte zu fremden und größeren Seinszusammenhängen und hat zur Folge, daß dieser Mensch in seiner weitgespannten Erlebnisfähigkeit nie zu der Ausgeglichenheit kommt, die ein vorzugsweise gestaltender Dichter gewinnen kann, wenn für ihn einzelne Stufen seines Lebens Lösung und Einordnung in größere und sinnvolle Lebenszusammenhängen gefunden haben.

Nicht eine einmalige Entladungsreife oder ein einmalig reicher Erlebnisstand macht das Wesen des Dichters aus, sondern ein ständig reicher Erlebnisstand und eine beinahe ständige Aufnahmebereitschaft. Dieser Gradunterschied fordert zwar vom Dichter schließlich eine Steigerung seiner ganzen Persönlichkeit, aber wesentliche Einzelmerkmale der gesteigerten Persönlichkeit sind eine über den allgemeinen Durchschnitt hinausragende Erlebnisfähigkeit und Ausdrucksfähigkeit.

Zu den ersten schriftlichen Fixierungen von D. H. Lawrence gehört eine kleine Arbeit über kunsttheoretische Fragen, Art and Individual, für deren Entstehungszeit die Monate seiner Lehrtätigkeit in Croydon anzusetzen sind [12]). Dort spricht D. H. Lawrence vom Schönheitserleben, das der einzelne in sich erst herausbilden muß (S. 265), denn:

> We are too gross — a crude emotion carries us away — we cannot feel the beauty of things... You must train yourself to appreciate beauty of Art — refine yourself, or become refined,... And what is refinement? It is really delicate sympathy.

Vom Standpunkt des Künstlers wird diese Gabe des Fühlens oder Erlebens besonders am Beginn seines Schaffens durchaus nicht als schwer tragbare Last, sondern eher als Lebensbereicherung empfunden, und so sieht auch D. H. Lawrence Wesen und Aufgabe der Kunst in entsprechender Richtung vorgezeichnet: So, wie das Kunstwerk seine Entstehung aus der Erlebnisfähigkeit des Künstlers nimmt, so ist es dann die Aufgabe des entstandenen Kunstwerkes, im genießenden Leser dieselbe Erlebnisfähigkeit zu wecken und ihn auf diese Weise, das eigene Dasein bereichernd, mit mehr als nur einem Leben in Verbindung zu bringen (S. 262):

---

[12]) Enthalten in: Young Lorenzo von Ada Lawrence and Stuart Gelder, S. 247/268.

The essence then of true human art is that it should convey the emotions of one man to his fellows. It is a form of sympathy, ...

S. 265: What then is the mission of Art? To bring us into sympathy with as many men, as many objects, as many phenomena as possible... So through Art we may be brought to live many lives, taking a commonplace life as a unit, and each may have so many fields of life to wander in as never to feel wretched and empty.

Einer solchen Haltung, der sich Ansatzpunkte für künstlerisches Schaffen in jeder Daseinsform und Seelenregung bieten können, findet nun bis zu einem gewissen Grad auch leicht den Weg zum Realismus und Naturalismus. Hier wie dort scheinen keine ausgesprochenen Gesichtspunkte für eine Stoff w a h l zu bestehen, denn jede Naturform ist auch eine Daseinsform, und in ihrer dichterischen Erfassung kann man sowohl dem naturalistischen Wahrheitsbegriff dienen wie auch der reinen Freude an der Fülle der Daseinsformen und Seelenregungen [13]).

Um den Menschen mit reichem inneren Erleben zum Dichter zu machen, muß ihm neben der gesteigerten Erlebnisfähigkeit auch eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit zur Verfügung stehen, und die erwähnte kleine Schrift verrät weiter, daß vom jungen D. H. L a w r e n c e über diese Zusammenhänge gleichfalls Ueberlegungen angestellt worden sind, denn die ihm eigene Ausdrucksfähigkeit ist es, die ihn von dem Mitmenschen auch dann noch unterscheidet, wenn dessen Erlebnisfähigkeit vielleicht der seinen gleichkommen könnte. S. 263:

This might lead you to reflect that anyone who feels deeply must be an artist. But there you must consider that not one person in a thousand can express his emotions. We are most of us dumb, there, or we can only talk to a few who understand our mute signs, and the peculiar meanings we give to the words we use. The same sentence in ten different mouths has ten different meanings. We can feel, but we cannot transmit our feelings — we can't express ourselves [14]).

Und in dem gleichen Sinn berichtet E. T., S. 111 eine Aeußerung von D. H. L a w r e n c e über sich selbst:

It's a funny thing. You love the wood and all this far more than I do, yet I can describe it and you can't.

---

[13]) Zwei Gesichtspunkte trennen jedoch D. H. L a w r e n c e entschieden von naturalistischer Zuordnung. Einmal ist es die von ihm deutlich ausgesprochene Ansicht, daß jedes dichterische Kunstschaffen im persönlichen Leben und Erleben des Künstlers ansetze, eine Ansicht, die ein klares Abrücken vom naturalistischen Glaubensbekenntnis bedeutet, das da meinte, Kunst vermöchte objektive Eindrücke zu übermitteln und sei parteilos und allgemeingültig wie das Naturgeschehen selber. — Zum anderen trennt ihn vom Naturalismus die Tatsache, daß sein psychologisches Interesse nicht auch gleichzeitig naturalistisch genannt werden kann (vgl. S. 3), da es mehr ein Forschen und Suchen als ein Schaffen aus den festgefügten Ueberzeugungen des Naturalismus ist. Das Werk von D. H. L a w r e n c e kennt daher einen häufigen inneren Standpunktwechsel, es fehlt ihm die unerbittliche Konsequenz des von der Naturwissenschaft beeinflußten Naturalismus, allerdings ohne dabei im Stande zu sein, dem Werk damit auch etwas von dessen „Niedergeschlagenheit" des Ausgangs nehmen zu können.

[14]) Vgl. dazu das Selbstporträt in S o n s a n d L o v e r s, S. 73 und 89.

Sich-Freischreiben

Es wird nun wohl für keinen Fall aufzuzeigen sein, aus welchen Quellflüssen dem Dichter im einzelnen der Anlaß zum Schaffen eines Dichtwerkes kommt. Es bleibt daher in der Gegenüberstellung von Darstellung und Gestaltung von vornherein die Frage unberücksichtigt, unter welchen Bedingungen ein Seinszusammenhang für den einzelnen Menschen zum „Erlebnis" werden muß, wenn auch andererseits festgestellt werden kann, daß häufig ein erstes starkes Liebeserleben den bisher gestauten Strom zum Fließen bringt. Mit Gewißheit läßt sich nur sagen, daß am Werk darstellende und gestaltende Kräfte beteiligt sein können, und von den ersten gilt es, daß sie an das unmittelbar gegenwärtige Eigenerleben gebunden sind, dessen Elemente weitgehend im Unbewußten beschlossen bleiben, während gestaltendes Schaffen die persönlich-emotionale Lebensschicht überwindet, geleitet durch eine außerpersönliche Einsicht in Wertzusammenhänge. Gestalten gehört in dieser Gegenübersetzung dem Wollen an, das den Leser mit der Stufe der eigenen Wertschau bekanntmachen will. Darstellen gehört dann der Seite des Müssens an, seiner inneren Art kann der Dichter sich nicht entziehen, und je verantwortungsbewußter er als Mensch lebt, um so weniger bleibt dieses Freischreiben beziehungslose Ausdruckstätigkeit, und um so eher erwacht in ihm das Verlangen nach Ordnung und Beherrschung der bedrängenden Erlebnisse, „to be master of them", denn der Dichter schlägt den Weg des Sich-Freischreibens auch dann noch immer wieder ein, wenn er schon hat einsehen müssen, daß „it costs one a lot of blood".

Darstellendes dichterisches Schaffen, das ausschließlich dem Dichter und seinem Ich dient und das in diesem Dienst weitgehend seine Sinnerfüllung findet, wird ferner von reinem Aesthetizismus von vornherein Abstand nehmen, und so beginnt D. H. Lawrence sein Werk unter dem Motto:

> 24. Dezember 1912: I always say, my motto is: Art for my sake! If I want to write, I write — and if I don't want to, I won't. The difficulty is to find exactly the form one's passion — work is produced by passion with me, like kisses, — is it with you? — wants to take.

Die Eigenart des Werkes, ein Werk der Darstellung zu sein, verrät sich daher bald in der immer spürbaren persönlichen Gefühlsmächtigkeit, die oft genug mit Halt- und Hilflosigkeit verbunden sein kann, die nichts anderes zu tun vermag, als von ihrem So-sein in geradezu wertungsfreier Haltung Mitteilung zu machen und die als einzigen Wert nur einen „Erlebniswert" anerkennt, der wandelbar immer wieder dem Erleben zukommt, das den Augenblick mit seiner Mächtigkeit zu erfüllen vermag.

Weiterer Aufschluß über den darstellenden Charakter eines Dichtwerkes wird auch aus den Selbsterzeugnissen des Künstlers zu gewinnen sein, die von dem allgemeinen oder besonders darstellenden Grundzug seines Schaffens Zeugnis ablegen. Nach diesen unmittelbaren Belegen der Selbsterzeugnisse wird noch eine mittelbare Gruppe von Bestätigungen aus angrenzenden Faktoren erschlossen werden können,

wie z. B. durch den Vergleich des künstlerischen Schaffens in verschiedenen Kunstgattungen, bei D. H. Lawrence in Dichtung und Malerei, oder aus der Haltung zur Veröffentlichung der Dichtwerke, die vorwiegend darstellende Dichtwerke sind, wie etwa lyrische Gedichte.

Die Tatsache, daß die Dichterpersönlichkeit tragende Grundlage eines Dichtwerkes zu sein vermag, ist anscheinend schon früh von D. H. Lawrence — bei der Lektüre des von ihm bewunderten George Borrow — verfolgt worden; es regen sich jedoch für den Anfang Zweifel in ihm, ob er von seiner Persönlichkeit diese Tragkraft für ein Dichtwerk erwarten könne, und er äußert nach E. T., S. 121:

> Most authors write out of their own personality... But I'm not sure that I've got a big enough personality to write out of.

Solche Zweifel entscheiden sich jedoch ganz selbständig, wenn das innere Erleben drängend genug geworden ist und von selbst seinen Ausgang findet, so daß D. H. Lawrence dann von seinem ersten größeren Werk sagen kann (E. T., S. 81/82):

> When he had finished "The White Peacock" for the second time he said: Everything that I am now, all of me, so far, is in that. I think a man puts everything he is into a book — a real book.

Der Dichter kann sich in ein Werk hineingeben aus dem beglückend empfundenen Reichtum innerer Eindrücke, aber auch, vorzugsweise in der Jugend, aus der quälenden Frage nach dem Wesen der bedrängenden Erlebnisse und Eindruckszusammenhänge. In beiden Fällen wird das darstellende Hinschreiben des inneren Erlebnisbestandes als Befreiung von diesem inneren Ansturm empfunden werden, und Selbsterzeugnisse dieser Richtung begleiten bei D. H. Lawrence vor allem die ersten Jahre seines Schaffens: dichterisches Schaffen ist ein Hinschreiben innerer Tatbestände um der inneren Lösung willen.

Späterhin werden bei D. H. Lawrence direkte Belege dieser Art seltener; es liegt aber immer noch der Schluß nahe, daß Art und Sinn des dichterischen Schaffens von ihm auch für die Folgejahre noch in der gleichen Weise — Selbstausdruck zu sein, wie auch befreiend und klärend zu wirken — empfunden wurde wie zu Beginn des Schaffens, denn in einem anderen Fall hätte sich ihm gewiß Gelegenheit geboten, diese Auffassung zu ergänzen oder zu berichtigen. Einige dieser Briefaussagen bringen es dabei denn auch deutlich zum Ausdruck, daß das „Freischreiben" zeitlich-genetisch vor der Zwecktätigkeit gelegen ist, wie etwa einer Botschaftsgestaltung; Spannung und kritisches Unbehagen sind überhaupt erst notwendige Vorstufen zur Einsicht dessen, was Spannung und Unbehagen verursacht hat. (Die angeführten Briefstellen geben im allgemeinen Belege aus dem Anfang und aus dem Ende seines Schaffens; dazwischen liegende Hinweise werden chronologisch in Fußnoten erfaßt.)

> 27. Oktober 1913: I felt you had gone off from me a bit, because of "Sons and Lovers". But one sheds one's sicknesses in books — repeats and presents again one's emotions, to be master of them.
>
> 12. Februar 1916: Next month will appear a vol. of my Italian sketches, which I will send you. Only don't say as you said of "The Rainbow": toujours predrix. Because you know one suffers what one writes.

5. Juli 1926: Why do any more books? There are so many, and such a small demand for what there are. So why add to the burden, and waste one's vitality over it? Because it costs one a lot of blood [15]).

Der erlösungsuchende Charakter des Darstellens, das sich sein Ziel geradezu hofft er schreiben zu können, verrät sich ferner mittelbar in der Verwandtschaft der Probleme, um die im einzelnen Werk die verschiedenen Helden jeweils ringen. Diese Verwandtschaft nimmt die Form unendlicher Wiederholungen an, denn immer wieder treibt den Dichter ein Gefühl des Ungenügens, die Selbstbespiegelung aus der entscheidenden Ahnung oder Einsicht heraus von neuem aufzunehmen, daß mit der Darstellung im Vorwerk noch kein Schluß im Sinn einer Lösung erreicht worden ist. Die innere Spannung ist noch nicht zu einer eigentlichen Erlösung gekommen, die immer dann erst eintritt, wenn das Erleben aufhört gegenwärtig zu bleiben, weil es für den Dichter eine sinnvolle Einfügung in umfassendere Lebens- und Wertzusammenhänge finden konnte [16]).

Gestützt wird dieser mittelbare Beleg darstellenden Schaffens schließlich durch eine dem Dichter verwandte Reaktionsweise einzelner Romanfiguren, die, hier nun etwa Briefe schreibend, demselben Darstellungszwang unterliegen, so daß also Geschöpf und Schöpfer nach übereinstimmenden Grundrichtungen handeln, wenn Aaron an Sir William Franks einen bekennenden und richtungweisenden Brief schreibt und wenn es von Aaron und seinem Brief dazu heißt (Aaron's Rod, S. 275):

> It was very strange, writing thus when most of his mind's eyes were scorched, and it seemed he could hardly see to hold the pen, to drive it straight across the paper. Yet write he must. And most of his faculties being quenched or blasted for the moment, he wrote perhaps his greatest, or his innermost truth.

Und zur Beurteilung des Briefes schaltet D. H. Lawrence sich selber in die Dichtung ein und bekennt für sich und Aaron die Uebereinstimmung:

> Well, here was a letter for a poor old man to receive. But, in the dryness of his withered mind, Aaron got it out of himself. When a man writes a letter to himself, it is a pity to post it to somebody else. Perhaps the same is true of a book.

---

[15]) Vgl. für die Zwischenzeit die Briefe vom: Tuesday, October 1912 — 29. Dezember 1912 — 12. Januar 1913, 11. März 1913, 17. April 1913 — 29. Januar 1914, 22. April 1914 — 24. Mai 1916 — 12. März 1918 — 7. Juni 1923 — 28. August 1925 — 16. Januar 1926 (bei M. D. Luhan, S. 259).

[16]) Häufige Wiederholung hat z. B. das Thema aus „Sons and Lovers" erfahren, das einen Menschen durch innere Bindung an einen Elternteil nicht zum Entfalten seines eigenen Lebens kommen läßt. Vgl. The Lovely Lady oder Kapitel VII in Twilight in Italy, das mit dem Schicksal des John beweisen will, daß dieser Elternteil nicht unbedingt andersgeschlechtig sein muß. Immer wiederkehrendes und damit Hauptthema ist die Frage nach Sinn und Wesen des Mannes gegenüber der Frau und einer Welt des Wollens und Handelns. Vgl. dazu II, 1: Polarität und Dualismus.

Mit diesen Worten ist dem Roman wie dem Brief von D. H. Lawrence ein recht engbegrenzter Wirkungskreis zuerteilt worden, denn sie zeigen, wie Brief und Roman letztlich nur dem Dichter allein dienen und zwar auch mehr in ihrem Entstehen als durch ihr Vollendetsein. Mit dem vollendeten Werk aber ist diese instinktiv verfolgte Aussprache — vorläufig — zu einem Ende gekommen, und für ein solches Werk der reinen Darstellung hätte nun folgerichtig der Wunsch nach einer Veröffentlichung fortzufallen, denn allein mit dem darstellenden Schreiben ist ja seine Aufgabe und Bestimmung schon erfüllt; oder der Wunsch nach Veröffentlichung müßte aus anderen Quellen neu hinzukommen. Der neu hinzukommende Anlaß muß aber um so stärker sein, je mehr es neben der Gleichgültigkeit am eigentlichen Veröffentlichungsweg auch noch eine Scheu zu überwinden gilt, die das eigene „schlagende Herz" nicht herausstellen möchte, das mit dem darstellenden Werk unlösbar und unverhüllt verbunden bleibt.

Tatsächlich ist daher in den Briefen von D. H. Lawrence ein deutliches Uninteressiertsein am Veröffentlichen seiner Werke aufzuzeigen, und ähnlich klingende Aeußerungen sind auch aus dem Prosawerk zu entnehmen, wenn z. B. eine längere Abschweifung [d. h. wenn der vom Augenblickserleben abgelenkte D. H. Lawrence] zur romanhaften Darstellung zurückfindet und Abschweifung und Wiederanknüpfung mit folgenden Worten ineinander übergehen: Kangaroo, S. 319:

> If you don't like the novel, don't read it. If the pudding doesn't please you, leave it, leave it.

Aehnlichen Sinn haben auch verschiedene Kapitelabschlüsse in Fantasia of the Unconscious, z. B. S. 28:

> But remember, dear reader, please, that there is not the slightest need for you to believe me, or even read me. Remember, it's just your own affair. Don't implicate me.,

oder der Schlußsatz des Vorwortes:

> If a publisher likes to print the book — all right. And if anybody wants to read it, let him. But why anybody should read one single word if he doesn't want to, I don't see.

Wenn nun eine solche Haltung auch eine ausreichende Erklärung in einer gewissen vorbeugenden Empfindlichkeit finden kann, die bei D. H. Lawrence nach den vorangegangenen Verboten einiger seiner Bücher von vornherein die Verbindung zum Leser locker halten wollte, so sind andere Momente um so eindeutigere Belege für ein Uninteressiertsein an der Werkveröffentlichung [17]).

Die Briefe sagen darüber aus:

> 21. Januar 1912: It is so much oneself, one's naked self. I give myself away so much, and write what is my most palpitant, sensitive

[17]) Freunde und Kenner von D. H. Lawrence berichten fast einstimmig von diesem Uninteressiertsein. Catherine Carswell ergänzt diese Kenntnis dahingehend, daß D. H. Lawrence keines seiner veröffentlichten Werke gelesen habe. The Savage Pilgrimage, S. 6 und 85.

self, that I loathe the book, because it will betray me to a parcel of fools. Which is what any deeply personal or lyrical writer feels, I guess.

27. August 1928: I finished the second half of "The Escaped Cock", about 10 000 words — rather lovely — but I feel tender about giving it out for publication — ... — not that I'd care a bit. Only why expose any sensitive things gratuitously? And this story is one of my thin-skinned ones [18]).

Aber auch von anderer Seite wird die Geringschätzung bestätigt, die D. H. Lawrence dem geschriebenen Werk gegenüber an den Tag legt, wenn es seinem darstellenden Zweck genügt hat. Ein Teil seiner Manuskripte geht, nach den Aussagen seiner Frau, einen sehr menschlichen Vernichtungsweg, ein weiterer Teil bleibt verstreut und unverwahrt an den jeweiligen Aufenthaltsorten zurück, bis verschiedene Raubdrucke (die aber nicht über die zurückgelassenen Manuskripte zustande kamen), ihn auch diese Frage bedenken lassen und er sie als „a sort of nest-egg" in Mexiko geborgen wissen möchte. Gleichgültigkeit gegenüber dem Wort, das seine Aufgabe erfüllt hat, verrät auch die Behandlung der an ihn gerichteten Briefe, die er nach dem Bericht von Dorothy Brett als Taschentücher enden läßt, so daß sie ihrem Bericht mit einiger Bitterkeit die abschließende Bemerkung gibt, sie sei nach dieser Erfahrung bemüht gewesen, immer recht weiche Papiersorten zu ihrem Schreibmaterial zu wählen.

Dichtung und ihre Form

Von innerer Spannung, die impulsiv und weitgehend unbewußt zum Ausgleich drängt, ist es naturgemäß zu erwarten, daß sie sich ihre eigene und eigenwillige Form des Ausdrucks wählen wird, daß sie zum mindesten nicht auf konventionelle Schemata und erprobte Regeln einer gefühlsbetonten Dichtung, d. h. der Lyrik, achthaben wird. Und so finden sich zahlreiche Aussagen, in denen D. H. Lawrence die Berechtigung „seiner Form" verteidigt, da sie ihm aus seinem persönlichen Ringen um Darstellung und Gestaltung erwachsen ist und die daher nie in erster Linie ein reines, ausgesprochenes Formeninteresse ist, sondern immer nur Weg und Folge des inneren Spannungsausgleiches, der es ihm in seiner Eigenart unmöglich macht, äußere Merkmale und überindividuelle Formenvorschriften für einen längeren Zeitraum im Auge zu behalten und das innere Erleben danach auszurichten. Es geht ihm nicht darum, daß das vollendete Werk am Schluß ein geheimes Baugefüge offenbaren müßte, auch nicht darum, daß ein Gedicht ein symmetrisches Reimschema zu verfolgen hätte, sondern darum, daß es seiner augenblicklichen seelischen Haltung hier und jetzt Ausdruck gibt. Nie wird es ihm wichtig sein, dieses innere Erleben in eine vorherbedachte Form zu füllen, denn Form ist für D. H. Lawrence Funktion

[18]) Aehnliche Aeußerungen für die Zwischenzeit vgl. in den Briefen vom 24. Februar 1915, Juli 1915 (S. 241) — 5. Januar 1917, 29. Januar 1917 — 5. November 1921 (M. D. Luhan, S. 18) — 1. September 1924 in der Bibliographie von McDonald — Oktober 1925 (S. 640) — 4. Januar 1926 — 22. März 1927.

des Erlebens und damit für jeden einzelnen Fall neu zu erschaffen [19]). Vom Standpunkt einer Kunsttheorie jedoch heißt es sehr bald von seinen Dichtwerken: Form ist nicht seine starke Seite.

An dieser Stelle sind zwei Folgeerscheinungen zu erwähnen, von denen vor allem die zweite für D. H. Lawrence und die Erfassung seiner Werke beachtet werden muß.

Der Eifer, der die Berechtigung seiner dichterischen Form verteidigt, könnte außer der ihm innewohnenden Lebensstärke doch auch gleichzeitig eine Lebensenge bedeuten, d. h. die Unfähigkeit, sich in fremde Lebenshaltungen hineinzuleben. Es wäre Enge auch in dem Sinn, daß es ihm wohl möglich ist, neue Lebensformen um sich aufzugreifen, daß er dann jedoch nur versucht, sich selber in ihnen zu bestätigen und das Leben nur in seiner Form und Fragestellung gelten zu lassen, wie er z. B. auch bei der Deutung großer kulturgeschichtlicher Abschnitte immer wieder allein seine Porblematik bestätigt zu finden glaubt [20]). Dieser Problematik gelingt es nicht, die unproblematische Harmonie zu erreichen, in der die Ausrichtung auf eine Frau wie auf eine in der Welt zu gestaltende Aufgabe im Manne zu leben vermag, eine Haltung, die daher auch keine engeren Beziehungspunkte zum Buddhismus zu finden weiß, dem eine solche Problematik wesensfremd ist, so daß er in dem Werk von D. H. Lawrence so gut wie keine Aufnahme gefunden hat im Gegensatz etwa zu dem Interesse, das die etruskischen Kulturüberreste in ihm erwecken, wie auch in Mexiko die Spuren der altindianischen Mayakultur. Denn ihnen allen ist ein Fruchtbarkeitskult in der Symbolik geschlechtlicher Organe gemeinsam, die D. H. Lawrence zur Symbolik seiner eigenen Problematik zu machen weiß, anscheinend in dem vollen Bewußtsein der Tatsache, sich damit auf dem Gebiet subjektiver Eindrücke, nicht aber auf dem Boden wissenschaftlicher Zuverlässigkeit zu bewegen. Vgl. dazu einen Brief vom 14. April 1927 (Frieda Lawrence, S. 208):

> I am fond of my Etruscans — they had life in themselves, so they had no need to govern others. I want to write some sketches of these Etruscan places, not scientifically, but only as they are now and the impression they make.

Nicht wissenschaftlich also, sondern eindrucksmäßig sollen die etruskischen Stätten von ihm erfaßt werden, und das bedeutet bei D. H. Lawrence mehr als bei jedem anderen Menschen, daß es sich um seinen ganz persönlichen Eindruck handeln wird; so beschließt er in Fantasia of the Unconscious eine längere Auseinandersetzung über die Daten der astronomischen Wissenschaft mit der eigenen Einstellung (S. 137):

---

[19]) Aehnliche Feststellungen macht Horace Gregory im Einleitungskapitel („The Georgian Poet") seines Buches: Pilgrim of the Apocalypse, S. 15.

[20]) Vgl. Son of Woman (S. 233, 286) von J. Middleton-Murry. Anführbar wäre hier ferner die ständig streitbare Haltung von D. H. Lawrence gegenüber Plato und Goethe — vgl. die Briefe vom Autumn 1919 (S. 483/84) und vom 27. März 1928 — deren harmonische Vereinigung von Lebensform und Lebensinhalt ihm unverständlich und unerreichbar geblieben ist.

I know that the sun is hot. But I won't be told that the sun is a ball of blazing gas which spins round and fizzes [21]).

Und in diesem Zusammenhang wäre es überaus aufschlußreich, wenn sich etwa ein Vergleich ermöglichen ließe zwischen dem Manuskript, das von M. L. Skinner an D. H. Lawrence gesandt wurde, und der Lawrenceschen Bearbeitung, die heute als The Boy in the Bush vorliegt. Der Vergleich wäre einmal aufschlußreich für die psychologisch-entwicklungsgemäße Unterbauung, die D. H. Lawrence dem Manuskript im Hinblick auf das Romanganze geben zu müssen glaubte; vgl. 1. November 1923.

Der Vergleich wäre ferner aufschlußreich für die Fähigkeit von D. H. Lawrence, fremde „Formen" zu verstehen und ihnen gerecht zu werden, da er kurz vorher — am 2. September — an die Verfasserin geschrieben hatte:

You have a real gift — there is real quality in these scenes. But without form, like the world before creation [22]).

Die zweite Folgeerscheinung bringt es mit sich, daß D. H. Lawrence in ständigem Kampf mit seinen Verlegern liegt und nur schwer zu Aenderungen im Interesse der Oeffentlichkeit zu bewegen ist, denn zu der Form, die mit dem Werk gewachsen ist, gehört es von vornherein, daß das Werk als organisches Ganzes empfunden wird und keine Eingriffe nach wesensfremden Gesichtspunkten verträgt. D. H. Lawrence kämpft daher um die Veröffentlichung in der „Form", die im Manuskript vorliegt, da ein aus sich gewachsenes Werk keine äußeren Eingriffe dulden könne.

23. April 1915: You see a novel, after all this period of coming into being, has a definite organic form, just as a man has when he is grown. And we don't ask a man to cut his nose off because the public don't like it: because he must have a nose, and his own nose, too [23]).

Ungleich zahlreicher sind jedoch die weniger einsichtig als ironisch gehaltenen Aeußerungen, deren Anlaß eine an ihm geübte Kritik und die Feststellung mangelnder „Form" gewesen ist.

24. Dezember 1912: They want me to have form: that means, they want me to have their pernicious ossiferous skin-and-grief form, and I won't.

12. Januar 1913: I enjoy so much writing my plays — they come so quick and exciting from the pen — ... At any rate, they'll be stuff for shaping later on, when I'm more of a workman. ... The thought of you pedgilling away at the novel frets me. Why can't I do those things? — I can't. I could do hack work, to a certain amount. But apply my creative self where it doesn't want to be applied, makes me

---

[21]) Aehnlich: A Propos ..., S. 54.

[22]) C. Carswell sieht an D. H. Lawrence gerade eine besondere Fähigkeit, sich in fremde Werke und Lebenshaltungen hineinzuleben, die ihm für seine Uebersetzertätigkeit zugute kommen mußte, und sie meint: „Had he not been novelist and poet in his own right, he might have earned good money, an easy fame and high ungrudging acknowledgment as a translator. He is of the first rank". The Savage Pilgrimage, S. 157.

[23]) Weitere Belege in den Briefen vom 26. Juli 1915, 16. Januar 1920.

feel I should burst or go cracked. ... I must go on producing, producing, and the stuff must come more and more to shape each year. But trim and garnish my stuff I cannot — it must go.

18. August 1913: I think you will find my verse smoother — not because I consciously attend to rhythms, but because I am no longer so criss-crossy in myself. I think, don't you know, that my rhythms fit my mood pretty well, in the verse. And if the mood is out of joint, the rhythm often is. I have always tried to get an emotion out in its own course, without altering it.

16. Dezember 1915: Tell Arnold Bennett that all rules of construction hold good only for novels which are copies of other novels. A book which is not a copy of other books has its own construction, and what he calls faults, he being an old imitator, I call characteristics [24]).

Unter den in Fußnotenform genannten ergänzenden Belegen finden sich für die Formfrage zwei Hinweise, die für das Werk Anstoß nehmen an abgezirkelten Charakteren und scharfen Umrissen, eine Ansicht, zu der hier noch eine Parallele in der allgemeinen Lebenshaltung von D. H. Lawrence erwähnt sei. Für die ersten Schaffensjahre kommt aus diesem Quell eines der — meist stimmungsbedingten — Urteile über Deutschland, mit dem Ergebnis, daß er Italien den Vorzug geben müsse:

17. April 1913: I want to go back to Italy, I have suffered from the tightness, the domesticity of Germany. It is our domesticity which leads to our conformity, which chokes us. The very agricultural landscape here, and the distinct paths, stifles me. The very oxen are dull and featureless, and the folk seem like tables of figures. I have longed for Italy again, I can tell you.

Eine ähnliche Charakterisierung und Ablehnung findet er trotz ihrer andersartigen Landschaft am 23. Oktober 1913 für die Schweiz. Und am Ende seines Lebens ist die Abneigung gesicherten Einrichtungen und festgefügten Formen gegenüber noch immer so lebendig, daß er sich freut, wenn er einer Form der „permanency" entgehen kann, und noch immer revoltiert er gegen „the fixed thing" [25]).

Aus demselben Zusammenhang heraus kann es ihn auch freuen, daß er in seinem Leben keinen eigentlichen Malunterricht erfahren hat (über eine einzige Zeichenstunde soll hier seine Ausbildung nicht hinausgekommen sein); es freut ihn in der Ueberzeugung, daß Leitsätze und Anleitungen seine innere Schaukraft eher verdorben als entwickelt hätten, und er ist der Meinung, daß eine mächtige innere Schaukraft

---

[24]) Vgl. weitere Aeußerungen in den Briefen vom: 5. April 1912 — 12. Januar 1913, 3. März 1913, 17. April 1913, 17. August 1913, 14. Oktober 1913, 17. Dezember 1913 — 31. Juli 1914 — 11. Januar 1916.

[25]) Vgl. am 28. August 1925 und Wed. December 1929.

Die tieferen Zusammenhänge dieses ewigen Revolutionierens berühren sich bei D. H. Lawrence mit Daten seiner Biographie: ein nonkonformistisch-kongregationalistisches Elternhaus, dem auch das innere Wollen der Mutter keine Linie zu geben vermochte, da ihr gegenüber ein Vater stand, dessen Gleichgültigkeit ebenso eine liebenswürdige Lebensleichtigkeit wie ein mangelndes Verantwortungsbewußtsein genannt werden kann. Dem unzweifelhaft begabten Sohn bieten sich Stipendien und Bildungsmöglichkeiten, in denen er jedoch keinen Halt zu gewinnen weiß, so daß sein Werk autodidaktische Züge im negativen Sinn — eifernde Sprache ohne gedankliche Schule — nie verleugnet.

technische Schwierigkeiten gewiß von selbst aus dem Wege räumen würde. Die Assorted Articles mit „Making Pictures", das im July 1929 in „Creative Art" erschienen war, geben dazu folgende Einsicht[26]), S. 170:

> The only thing one can look into, stare into, ..., is the vision itself: the visionary image. That is why I am glad I never had any training but the self-imposed training of copying other men's pictures.

In der späteren Zeit werden unmittelbare Aussagen über die Art, in der der Schaffensvorgang von D. H. Lawrence empfunden wird, seltener. Da jedoch gegenteilige Aeußerungen zu dem bisher Gesagten nicht hinzukommen, kann man vermuten, daß alles Wesentliche über den künstlerischen Schaffensvorgang von ihm in den ersten Jahren gesagt worden ist, daß er also auch fernerhin für ihn auf die Grundlage innerer Spannung und folgender Darstellung gestellt bleibt, die drängend und unbewußt und auch für den Dichter geradezu unkontrollierbar vor sich geht.

Dichtung und Malerei

Für die in der Spätzeit fehlenden unmittelbaren Aussagen bietet sich nun aber eher eine Bestätigung als eine Berichtigung des schon Gesagten an durch den Vergleich mit den Aussagen über den Schaffensvorgang in einer anderen Kunstgattung, in der Malerei, der D. H. Lawrence gegenüber dem dichterischen Schaffen zeitweise einen Vorrang einräumen konnte.

Ueber den äußeren Vorgang des Malens wird von seiner Frau und von Dorothy Brett, die in Mexiko für einige Zeit ihre Hausgenossin war, berichtet, daß D. H. Lawrence es vorzog, mit einem Stofflappen und Finger und Handballen zu malen anstatt mit einem Pinsel, daß es für ihn also eher ein motorischer als ein künstlerisch-technischer Vorgang sein konnte, die Freude am reinen Pinsel„strich", und daß er vorerst einmal malte und nachher unter Umständen das Bedürfnis empfinden konnte, auch am lebenden Menschen sehen zu wollen, wie ein Arm oder ein Bein aussah und sich in der Wirklichkeit bewegte; seine Frau konnte daher beim Anblick dieser beweglich-motorischen Maltätigkeit ausrufen: Try your toes next! (Frieda Lawrence, S. 179.)

Dementsprechend räumen auch die Selbstzeugnisse über das Malen von Bildern dieser künstlerischen Tätigkeit eine eigenartige Zwischenstellung ein, d. h. sie geben ihr einen Platz noch vor dem Darstellen und damit selbstverständlich auch vor dem Gestalten im Sinn geistig-bewußter Zusammenschau.

> 24. Dezember 1912: I sketch in water-colour myself, as a hopeless amateur. But it is such healing work, I find, to paint a bit, even if

[26]) Die Datierung der Einzelteile aus Assorted Articles ist vorgenommen nach der Bibliographie von Edward D. McDonald, A Bibliographical Supplement, Abschnitt: Contributions to Periodicals. Die Jahreszahl — soweit der Artikel in Sonderveröffentlichung erschien — gibt die Erscheinungszeit, nicht aber die Entstehungszeit an.

it is only to copy, after one has frayed out one's soul with damned emotional drawing.

9. Januar 1927: ... I am slowly pegging at a novel, and painting my fourth picture, very smart this last. Painting is more fun and less soulwork than writing.

10. Januar 1927 (Frieda Lawrence, S. 205): I spend much more time painting — ... Painting is more fun than writing, much more of a game, and costs the soul far, far less.

8. November 1927: Am still a bit groggy and not very well pleased with myself: but painting pictures of large and ruddy nymphs and fauns, to keep me in countenance [27]).

Die Beurteilung des eigenen Malvorganges bringt es noch ungleich stärker zum Ausdruck, daß künstlerisches Schaffen hier vorerst einmal Ausdruckstätigkeit und Spannungsausgleich ist und eindeutig im Dienst eines seelischen Gleichgewichtes steht. Malen ist aber gleichzeitig auch sehr viel weniger „soulwork" als Schreiben, der Weg über das Wort, der immer nur unter der Leitung eines bestimmten Verstandes- und Bewußtseinsanteils begangen werden kann, da Wort und Sprache stets schon eine Zwecktätigkeit enthalten und in größerem Maße auch Werkzeuge des Verstandes sind als Bildform und Farbe. Und diese Führung oder Beratung von Seiten des Verstandes und des Bewußtseins erscheint D. H. Lawrence für den Faktor des Freischreibens und Darstellens primär unwichtig, ja fast lästig, denn der auf das Ich und die eigene seelische Haltung ausgerichtete Teil des Schaffensvorganges sieht in diesem Beratenwerden nicht seine wesentliche Bestimmung, so daß sich hiermit auch die Vorliebe erklärt, die D. H. Lawrence dem Bilderkopieren entgegenbringt, da ihm dort die Verantwortung für die eigentliche Komposition und eine eindeutige Verstandeskontrolle erlassen ist. „Malen" in dieser Form bleibt also auf eine ausgesprochen subjektiv-emotionale Sphäre beschränkt, auf ein Tun, dem Farbfreudigkeit und reiner Pinselstrich genügen können, um sich auszudrücken und für das eine Leitung durch Verstand und Bewußtsein erst nötig wird, wenn die ich-bezogene Haltung des Darstellens zurücktritt hinter einer Gestaltungsabsicht oder einem künstlerischen Auftragsbewußtsein, das sich vor die Aufgabe gestellt sieht, eine bis jetzt nur geahnte Botschaft Form und Inhalt finden zu lassen.

Solange das Schaffen um des zu erringenden inneren Gleichgewichts ein darstellendes Schaffen bleibt, das in sich hineinhört und hineinsieht, wird es auch all die Eindrücke abweisen wollen, die das Innere mit — jetzt als störend empfundenem — neuem Material des Erlebens und Fragens anzufüllen suchen. Neue Eindrücke stören, solange die Klarheit über das Wesen des alten Erlebnisstandes nicht annähernd gewonnen ist, und solche neuen Eindrücke liefert dem Menschen von allen Sinnesorganen in erster Linie das Auge. Daher sind es die immer neuen Eindrücke des Auges, die den Menschen schließlich nicht zu sich selbst und zur Ruhe kommen lassen und auf die D. H. Lawrence während seines ganzen Schaffens immer wieder zurückkommen kann, wenn er für das Versagen seines und des allgemeinen Lebens einen Grund angeben will.

[27]) Vgl. auch am 2. Dezember 1912 — 20. März 1919 — März 1928 (S. 715).

28. November 1915: But the conscious life — which you adhere to — is no more than a masquerade of death: there is a living unconscious life. If only we would shut our eyes; if only we were all struck blind, and things vanished from our sight, we should marvel that we had fought and lived for shallow, visionary, peripheral nothingness. We should find reality in the darkness.

Aehnlich lauten die Worte, die in Women in Love einer Nebenperson in den Mund gelegt sind; die Dinge sollen auch „gefühlt" werden „instead of merely looking at them" (siehe S. 80).

Die entschiedene Ablehnung des Auges und seiner Tätigkeit kennt bei D. H. Lawrence jedoch noch andere Zusammenhänge[28]). So ist er z. B. der Ueberzeugung, daß er seine Botschaft in sich liegen habe, daß er nur tief genug in sich hineinzugreifen brauche, um sie fassen zu können, und in Verbindung mit dieser Ueberzeugung wird die Tätigkeit des Auges nicht nur verhängnisvoll für den inneren Spannungsausgleich, sondern auch für das Faßbarwerden der Botschaft.

Für die Gegenüberstellung von Malerei und Dichtkunst im besonderen geben nun die Assorted Articles mit dem Abschnitt „Making Pictures" weiteren Aufschluß. Hier findet sich auch die paradoxe Formulierung, die zu dem oben Gesagten geradezu in Gegensatz treten könnte, wenn in ihr nicht eine eigene Widersprüchlichkeit offensichtlich wäre. Es heißt dort auf S. 171:

All my life I have from time to time gone back to paint, because it gave me a form of delight that words can never give. Perhaps the joy in words goes deeper and is for that reason more unconscious. The conscious delight is certainly stronger in paint.

Die irritierende Formulierung des letzten Satzes entsteht durch die Gleichsetzung von „unconscious" und „deep" mit „conscious" und etwa: „not so deep, less soulwork, more of a game". „Conscious" bleibt danach ein Kunstschaffen für ihn, wenn es, wie das Kopieren, nicht den ganzen Menschen erfaßt, nicht so sehr in seine Tiefen dringt und auch ohne die eigentliche Mitarbeit des Verstandes ans Werk geht. Von einem Kunstschaffen dagegen, das den Menschen „a lot of blood" kostet und ihn in seinem tiefsten Wesen in Anspruch nimmt, kann es dann wohl heißen, es sei „unconscious" im Vergleich zum einfachen Uebernehmen von Bildern, das ganz natürlich nicht die Schmerzen eines eigenständigen Werdens kennen kann und daher immer ein mehr „oberflächliches" „conscious delight" bleiben wird. Und bezeichnenderweise lautet denn auch die Fortsetzung der oben zitierten Stelle:

I have gone back to paint for real pleasure — and by paint I mean copying, copying either in oils or waters.

Diesem Kopieren gegenüber aber unterscheidet D. H. Lawrence das „making pictures", und von diesem making pictures ist die Rede,

[28]) Zuletzt ergibt sich allerdings die Ueberzeugung, daß eine solche Störung nicht dem normalen Auge an sich zukommen, sondern nur in einer Ueberentwicklung der Sehtätigkeit überhaupt beruhen könne, die um des harmonischen Gleichgewichts aller menschlichen Fähigkeiten rückgängig gemacht werden muß. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 57; aus den Romanen vgl. hierzu: The Lost Girl, S. 166 — Women in Love, S. 245 — Kangaroo, S. 157 — The Plumed Serpent, S. 29 und 393.

wenn es heißt, er habe erst mit seinem 40. Lebensjahr angefangen zu „malen", und von ihm scheint es zu gelten, daß es im Vergleich mit dem Dichten zwar immer noch weniger „soulwerk" ist, daß es jedoch gegenüber dem einfachen Kopieren um einige Grade „unbewußter" ist, d. h. den Menschen tiefer erfaßt und aus einer umfassenderen Gesamtheit seines Wesens emporsteigen muß, als es beim einfachen Uebernehmen vorgefundenen Materials der Fall zu sein pflegt. Denn hierzu heißt es S. 166:

> The knowing eye watches sharp as a needle; but the picture comes clean out of instinct, intuition and sheer physical action. Once the instinct and intuition gets into the brush-tip, the picture h a p p e n s, if it is to be a picture at all....
>
> The struggling comes later. But the picture itself comes in the first rush, or not at all. It is only when the picture has come into being that one can struggle and make it g r o w to completion.... Theorise, theorise all you like — but when you start to paint, shut your theoretic eyes and go for it with instinct and intuition.

Malen dient also vorerst ganz intuitiv und unbewußt einem inneren Spannungsausgleich, der dem Maler den Pinsel in die Hand zwingt und ihn malen läßt, ohne daß der Kopf dabei schon zum Wissen käme, w o r u m es hier geht. Die verstandesmäßige Ueberschau setzt erst nach dem ersten Entwurf ein, in dem das eigentliche Bild schon empfangen ist. Zum Schluß dieses Artikels wird es dann noch einmal deutlich, daß D. H. L a w r e n c e mit seiner eigenartigen Zuordnung des Unconscious-Begriffes gerade zum Wortkunstwerk letztlich nur einen Intensitätsgrad des In-Anspruch-genommen-seins meint, denn er spricht auch umgekehrt beim Malen wieder von einem „Bewußtsein", das in hohem Grade „unknown" bleibt [28]).

> S. 173: I have learnt now not to work from objects, not to have models, not to have a technique. Sometimes, for a water-colour, I have worked direct from a model. But it always spoils the p i c t u r e. I can only use a model when the picture is already made; then I can look at the model to get some detail which the vision failed me with, or to modify something which I f e e l is unsatisfactory and I don't know why... The picture must all come out of the artist's inside, awareness of forms and figures. We can call it memory, but it is more than memory. It is the image as it lives in the consciousness, alive like a vision, but unknown.

Das eigentliche Bild also muß mit dem ersten Wurf im Grunde schon vollendet sein, dann aber setzt die Tätigkeit ein, die D. H. L a w r e n c e „struggle" nennt und deren Wirkungsweise allein vom Malen her nicht ganz deutlich wird, auch wenn sie als ihr Ziel angibt: „struggle and make it (das Bild) g r o w to completion".

---

[29]) Vgl. S. 13 dieser Arbeit. Religiös war für D. H. L a w r e n c e immer das „tiefste Erleben der dem Lebewesen gemäßen Lebensform in reiner Diesseitigkeit". Andererseits ist auch vom künstlerischen Standpunkt das den Menschen tief und vollkommen erfassende Schaffen das „unbewußte" Schaffen. Für diese beiden Bezeichnungen wird sich daher eine innere Verwandtschaft aufzeigen lassen. Vgl. dazu S. 90 ff. dieser Arbeit.

Das Neuschreiben der Werke

In dieses Verhältnis von erstem Wurf und folgendem Ringen bietet sich nun jedoch wieder vom dichterischen Schaffen her ein klarerer Einblick. So gehört es z. B. zur Eigenart des Lawrenceschen Arbeitens, daß er verhältnismäßig wenig das zu kennen scheint, was mit Bearbeiten, Feilen, Korrekturlesen bezeichnet wird, d. h. denjenigen Arbeitsgang, der dem Werk den „letzten Schliff" gibt, der die letzte glättende Hand sein will, die nur noch einmal die äußere Gestalt des Werkes trifft, nicht aber mehr seine innere Struktur angreift, denn bei D. H. Lawrence endet jeder Ansatz zu einer solchen Bearbeitung mit einer völligen Neu- und Umschreibung, so daß mit wenigen Ausnahmen wie etwa Kangaroo[30]) von jedem größeren Werk mindestens zwei Fassungen bestanden haben, deren inhaltliche Verschiedenheit[31]) aber nur noch indirekt und zufällig erschlossen werden kann, da die einzelnen Fassungen selbst kaum noch erhalten sein mögen, einmal vernichtet durch das allgemein geringe Interesse an der überholten schriftlichen Aeußerung und zum anderen verloren gegangen in einer unruhigen Lebensführung. So berichtet seine Frau S. 107:

> He wrote "Birds, Beasts and Flowers" and "Sea and Sardinia" at Fontana Vecchia, and also "The Lost Girl". "Sea and Sardinia" he wrote straight away when we came back from Sardinia in about six weeks. And I don't think he altered a word of it. His other works, especially the novels, he wrote many times, parts of them anyhow. Sometimes I liked the first draft best, but he had his own ideas and knew the form he wanted it to take.

Inhaltliche Angaben über die Verschiedenheit des Aufbaues in den einzelnen Fassungen haben wir für The White Peacock, z. T. für Sons and Lovers, Women in Love und Lady Chatterley's Lover.

Um- und Neuschreibungen können nun sowohl aus Gründen der Darstellung wie aus Gründen der Gestaltung einsetzen.

Die Neuschreibung aus dem Darstellungsfaktor hat zum Anlaß den noch nicht erreichten seelischen Ausgleich; das Erleben hat für den Dichter noch nicht seine Erlebnisruhe, d. h. die Eingliederung in einen größeren Lebenszusammenhang gefunden, so daß er von neuem anfangen wird, von sich zu sprechen.

Die Neu- und Umschreibung aus Gründen der Gestaltung möchte die Klärung des Innern zu einer Erklärung des Innern werden lassen

---

[30]) Die Briefe geben keinen Anhalt dafür, daß zu Kangaroo mehrere Fassungen bestanden haben. Ferner ist die Zeitspanne hier zwischen erstem Erwähnen in den Briefen und der tatsächlichen Veröffentlichung kürzer, als es sonst bei D. H. Lawrence der Fall zu sein pflegt. Und schließlich gehört Kangaroo zu den Romanen, die auch am Schauplatz ihrer Handlung selbst begonnen und beendet wurden, im Gegensatz etwa zu Twilight in Italy, das von England aus und Lady Chatterley's Lover und auch The Lost Girl, die mit englischem Inhalt von Italien aus geschrieben wurden.

[31]) Vgl. die Einleitung von Frieda Lawrence zu Lady Chatterley's Lover: D. H. Lawrence wrote three complete versions of „L..." These versions differ so materially as to constitute three different books.

und ist dabei wesentlich von dem dahinter stehenden Bewußtsein einer Botschaft beeinflußt, deren Herausstellung er noch nicht gelungen sieht[32]).

Wieweit nun an dem nach dem ersten Wurf einsetzenden Ringen schon gestaltende Ziele oder noch darstellende Kräfte am Werk sind, wird im einzelnen im zweiten Teil dieser Arbeit aufgezeigt werden müssen; hier sei nur allgemein als Ergebnis angedeutet, daß die Erlebnisruhe nie vollkommen erreicht wird, denn wenn D. H. Lawrence am 26. May 1923 als Grund für die immer wieder aufgeschobene Rückkehr nach England angeben kann:

> It was, I suppose, that undigested novel (The Plumed Serpent) that kept me back till now., ...

so ist es letztlich wieder die eine große Problematik, die für ihn gleichfalls „undigested" bleibt, und die er in den Werken sowohl wie in den einzelnen Werkfassungen unermüdlich neu behandelt, so daß die Gesamtwerke gleichsam, ohne daß eine allzu starke Vereinheitlichung nötig wäre, auch wieder nur Fassungen dieser einen Problematik darstellen. Damit ist die Notwendigkeit eingeschlossen, für eine Lawrence-Betrachtung immer dieses Gesamtwerk zur Grundlage zu machen und sich nicht auf ein Einzelwerk zu verlassen, wie denn auch dort der Abschluß durchaus unbefriedigend bleibt, da er eine fast willkürliche Setzung ist. Die Erlebnisruhe ist zwar noch nicht erreicht und die Gestaltung nicht gelungen, aber äußere Formgegebenheiten fordern ihr Recht, das Werk muß nun einmal zum „Schluß" kommen. The White Peacock weiß eigentlich nicht recht, an welcher Stelle der lang ausgesponnene Lebensfaden der Helden am besten begrenzt werden müßte; Sons and Lovers ist biographisch und gewinnt von dort her ein einschneidendes Ereignis: den Tod der Mutter; The Rainbow kommt nach einem Lebensbild von drei Generationen zu einem Abschluß, zu dem D. H. Lawrence selber noch eine Ergänzung geben zu müssen glaubte: The Women in Love, eine geplante Fortsetzung, die dann jedoch zur Selbständigkeit gelangt; Aaron in Aaron's Rod und Kate in The Plumed Serpent treffen eine gewaltsame Entscheidung, bei Aaron ist sie bedingt und bei Kate bedingt und dazu frivol; Somers in Kangaroo läßt seinen Australienaufenthalt und seine Pläne mit der Australienabreise unbestimmt enden, und die Anknüpfung an die Realität in Lady Chatterley's Lover bleibt bei allem Wollen hilflos und kläglich.

Briefliche Hinweise auf die Tatsache des Neu- und Umschreibens finden sich im Lauf der Jahre in reicher Auswahl.

> 9. Februar 1914: I have begun my novel again — for about the seventh time. I hope you are sympathising with me. I had nearly finished it. It was full of beautiful things, but it missed — I knew that it just missed being itself. So here I am, must sit down and write it out again.

---

[32]) Von neuem wird es dabei deutlich, daß D. H. Lawrence seine Botschaft nicht göttlich, sondern menschlich sieht; sie erwächst aus der Symbolik seines eigenen Daseins. Vgl. Brief vom 7. Juli 1914 und die Belege von S. 33 und 36. — Middleton-Murry in Son of Woman, S. 239, hält Somers aus Kangaroo für ein Synonym für „God". Dem allmächtigen Gott gehorchen hieße dann: sich selber gehorchen. „Somers will be obedient to Somers".

25. Juli 1929: I had the bright idea that perhaps we might print the first version of "Lady C." as it stands. In my usual way, I wrote the whole novel, complete, three times. The first time is almost quite proper — but very much tamer than the second and third time — and a good deal different — quite a different gamekeeper, for example — a little man of the people, merely of the people — I glanced at the MS. when I was in Florence — it is there, bound up complete. ... Shall I print a crude first version? I cannot expurgate the real one — physical impossibility [33]).

Das stete Wiederaufgreifen des Werkes kann nach diesen Aussagen sowohl von der Gestaltung wie von der Darstellung veranlaßt sein: "the thing is the getting it out clean" und: "the only history is a mere question of one's struggle inside oneself" (3. April 1914). Ihre Anteile sind nicht in jedem Fall klar abtrennbar. Es zeigen jedoch verschiedene Aeußerungen von D. H. Lawrence, daß darstellendes Schaffen für ihn in hohem Maße unter Ausschaltung einer wertentschiedenen Verstandesleitung vor sich gegangen sein muß, allein mit sich und seinem Innern beschäftigt.

12. September 1929: Yes, the paralysis of Sir Clifford is symbolic — all art is au fond symbolic, conscious or unconscious. When I began "Lady C.", of course I did not know what I was doing — I did not deliberately work symbolically. But by the time the book was finished I realised what the unconscious symbolism was. And I wrote the book three times — I have three complete MSS. — pretty different, yet the same. The wood is of course unconscious symbolism — perhaps even the mines — even Mrs. Bolton.

Aehnlich zu verwerten ist wohl der Brief vom 5. Juni 1914 und dann das Vorwort zu Fantasia of the Unconscious, S. 10:

This pseudo-philosophy of mine — "polyanalytics" as one of my respected critics might say — is deduced from the novels and poems, not the reverse. The novels and poems come unwatched out of one's pen. And then the absolute need which one has for some sort of satisfactory mental attitude towards oneself and things in general, makes one try to abstract some definite conclusions from one's experiences as a writer and as a man. The novels and poems are pure passionate experience. These "polyanalytics" are interferences made afterwards from the experience [34]).

Dazu würde stimmen, was C. Carswell aus persönlicher Kenntnis zu den Umschreibungen und dem Schaffen von D. H. Lawrence zu ergänzen weiß (S. X, 260 und 79). D. H. Lawrence liebte es nicht, noch während des Schaffens schon über das Schaffen Auskunft zu geben: "As a rule his first mention of a book was when he had written a substantial part or was revising the whole." Eine solche Haltung wird nun zwar von schaffenden Menschen weitgehend geübt, sie kann jedoch auch in dem Sinn ausgelegt werden, daß man nicht nur nicht Auskunft geben mag, sondern auch nicht Auskunft geben kann, weil der letzte

[33]) Vgl. ferner die Briefe vom: Jahr 1911 to H. C. — 3. Januar 1912 — 24. August 1913, 8. September 1913 — 3. April 1914, 22. April 1914 — 31. Oktober 1916 — 27. Dezember 1919 — 26. Januar 1922 — 6. Januar 1928 — 2. August 1929.

[34]) Vgl. ähnlich S. 59/60 von A Propos Lady Chatterley's Lover.

Sinn der Dichtung dem Dichter eigentlich noch ebenso unbekannt ist wie dem abwartenden Leser.

Auch eine weitere Aussage wird nur unter dem Gesichtspunkt verständlich, daß künstlerisch-dichterisches Schaffen aus einer unbewußten Schicht des Lebens seinen Ausgang nimmt, über dessen inneres Gefüge und deren Reaktionsweise nichts Allgemeingültiges gesagt werden kann, so daß man sich letztlich mit der Feststellung einer solchen unbewußten Lebensschicht begnügen müßte, die von einem menschlichen Wollen her unbeeinflußbar scheint, und der der Dichter selber ausgeliefert bleibt — wenn sich nicht einzelne Verkettungen aufzeigen ließen, die dieses Dunkel doch etwas erhellen (vgl. Abschnitt II). Bank Holiday Monday 1915, S. 244:

> When we are sure, then we will make a new start. It is to be done. We've got to get our own souls ready. I have many periods of revulsion, when I don't care a broken straw about things I care most for, at another time. One can only say: "Now, I don't care. Very good, I don't care. If I care again, I shall care again. Come sarà sarà". It is like a tide in one's soul. And one's will is like King Canute. Come sarà sarà. But it will be all right.

Fantasia of the Unconscious, S. 60:

> Not even the most knowing man that ever lived would know how he would be feeling next week.

Widersprüche

Wenn nun eine solche Einsicht dazu neigt, mehr als eine Feststellung von Gegebenheiten zu werden und dazu übergeht, die eigene Lebenshaltung vorwiegend emotionalen Kräften anzuvertrauen, dann ist damit verbunden ein Verzicht auf Führung durch Werterkenntnis und Wertentscheidung. Aber nur von der Werterkenntnis her wäre der Mensch fähig, sich ständig für einen Wert einzusetzen. Nicht, daß mit der Werterkenntnis die Verfolgung dieses Wertes schon notwendig verbunden wäre, unmöglich aber ist es, daß dieser Wert ohne jede Werteinsicht verfolgt werden könnte. Ein wertbewußter Mensch wird zeitweise ein menschliches Nachlassen im Kampfeifer kennen, nie aber das Aufgeben des Kampfes und ein Vergessen der angestrebten Ziele, denn Werterkenntnis und Wertstreben bringen die „Gezeiten der Seele" weitgehend zum Ausgleich.

Eine Lebenshaltung, die von der Führung durch eine Wertentscheidung absehen will, muß daher leicht zu sachlichen Widersprüchen im Leben wie im Werk kommen, da sie sich heute für einen anderen Wert einzusetzen bereit ist, als sie ihn gestern noch verfocht, denn Widersprüche sind Gegensätzlichkeiten nicht auf Grund einer emotionalen Haltung, sondern auf Grund der rationalen Logik. Es fällt daher nicht schwer, solche Widersprüche bei D. H. Lawrence innerhalb einzelner Werke oder über einzelne Werke hinweg aufzuzeigen. Vgl. z. B. die angedeuteten Ideen aus The Plumed Serpent über das Verhältnis

der Rassen zueinander, über nationale Götter und das Christentum gegenüber den am Schluß gebotenen Entscheidungen [35]).

Leichter zugänglich sind hier aber die Belege, die sich anbieten z. B. im Verfolg der Aussagen zum Kriegserlebnis; noch durchsichtiger im Sinn von "tide in one's soul" sind, ebenfalls in den Briefen, die Beurteilungen, die D. H. Lawrence den einzelnen Ländern und jeweiligen Aufenthaltsorten zukommen läßt. Hier zeigt es sich deutlich, daß die „Gezeiten der Seele" mit ihrem ständigen Standpunktswechsel sachlichen Widersprüchen gleichzusetzen sind, wenn die Leitung des Lebens allein emotionalen Kräften überlassen ist, denn auch nach Abrechnung rein terminologischer Widersprüche bleiben bei D. H. Lawrence Gegensätze und Unklarheiten genügend vorhanden.

Es steht ferner zu vermuten, daß D. H. Lawrence sich der eigenen Neigung zu solchem Standpunktswechsel bewußt gewesen ist, denn die Briefe sprechen an wiederholten Stellen von seiner „Unzuverlässigkeit".

> 15. September 1929, Frieda Lawrence, S. 99: Perhaps Else is right and we shall return to our Fontana. I don't say no: I don't say anything for certain. Today I go, tomorrow I return. So things go [36]).
> The White Peacock, S. 10, Cyril: You know what my promises are. I'm as irresponsible as a puff of wind.

Solche Verallgemeinerungen aus der vollkommenen Bejahung der unmittelbaren Gegenwart können aus ihrer Spontaneität heraus im Einzelfall überaus reizvoll sein. D. H. Lawrence übte sie auch in seinem täglichen Leben; bot sich ihm eine neue Bekanntschaft, stieß er auf ein anregendes Buch, auf eine ihn fesselnde Lebenseinstellung, so konnte er das so vollkommen bejahen, daß er sein ganzes Leben — für den Augenblick — darauf auszurichten begann. Ebenso plötzlich konnte aber diese Ausrichtung wieder verändert werden, wenn neue Gesichtspunkte dieselbe Ausschließlichkeit für sich beanspruchten, und seine Frau kann daher in ihrem Buch mit einer gewissen Resignation erzählen (S 40):

> He'd have quick changes of mood and thought. This puzzled me. "But Lawrence, last week you said exactly the opposite of what you are saying now."
> "And why shouldn't I? Last week I felt like that, now like this. Why shouldn't I?"

Die Belege für den Anteil darstellender Kräfte am dichterischen Schaffen von D. H. Lawrence könnten nun schon an dieser Stelle gewichtig genug erscheinen, um von der Mächtigkeit dieses Anteils Zeugnis abzulegen. Die Mächtigkeit jedoch ist nicht gleichbedeutend mit

---

[35]) Middleton-Murry in Son of Woman, S. 305 und 309, erwähnt einen Widerspruch zwischen Studies in Classic American Literature und The Plumed Serpent. Die im Sinne des ersten Werkes unmögliche Ehe zwischen Kate, der Irin, und Cipriano, dem Indianer, versteht Middleton-Murry daher als Rache an der Frau, "he degrades her" durch eine solche Ehe.

[36]) Aehnliche Aeußerungen sind enthalten in den Briefen vom: 15. März 1920, 25. März 1920 — 18. Mai 1924 — Easter Monday 1926 — 9. Februar 1927. — Vgl. Son of Woman, S. 329, Kangaroo, S. 182. — Vgl. hierzu ferner die Ausführungen des Teils: Let go, S. 156.

ständiger Alleinherrschaft; schon bald nach dem darstellenden Einsatz machen sich jeweils unleugbare und fast unablösbare Gestaltungsmomente bemerkbar, deren Beteiligung für das ständig folgende Neuschreiben dann nicht unwesentlich ist. Dazu vgl. Teil II.

Auswirkungen der Selbstkritik

In D. H. Lawrence erwächst mit der stets wirksamen Kraft des Darstellens allmählich die Ueberzeugung, daß dieser Darstellung ein typischer Wert zukomme, die das persönliche Schicksal zum Symbol einer allgemeinen seelischen Notlage werden läßt. Im Anfang wird diese keimende Ueberzeugung beargwöhnt: Das Schreiben fällt ihm leicht, da es ja darstellend ist, und E. T. berichtet (S. 115): „He feared he had a tendency towards verbosity; perhaps he ought to condense his writing more". Und entsprechend sagt der Dichter in The White Peacock (S. 106) von sich selbst: „She looked at me sadly, not understanding, but believing that I in my wisdom spoke truth, as she always believed when I lost her in a maze of words". Auch in Aaron's Rod (S. 111) hat Aaron im Gespräch mit Lilly, d. h. D. H. Lawrence im Gespräch mit sich selber, durchaus den Eindruck, als könnte dieses ganze Suchen letztlich auf ein „wordsplitting" hinauslaufen. Der symbolische Wert wird also nicht von vornherein klar gesehen und verfolgt, sondern ist Ergebnis einer nachträglichen Einsicht (vgl. die Belege von S. 33), die oft unbedenklich die persönlichsten Lebensfragen und Lebensschwierigkeiten zum Untergrund seiner Botschaft machen wird [37]). D. H. Lawrence kommt zu der Ueberzeugung, daß das eigene Leiden einen größeren, allgemeinen Sinn habe, den man „meinen" könne und die aus der Schwierigkeit heraus, diesen neuen Sinn zu fassen, nun ihrerseits die Neigung zu Neuschreibungen verstärkt, weil er der Meinung ist, das bisher Gesagte habe diesen symbolischen Sinn noch nicht plastisch genug machen können. Daher beantwortet er 1914 die Frage nach seiner Botschaft mit folgendem Brief vom 7. Juli:

> You asked me once what my message was. I haven't got any general message, because I believe a general message is a general means of side-tracking one's own personal difficulties: like Christ's — thou shalt love thy neighbour as thyself — has given room for all the modern filthy system of society. But this that I tell you is a message as far as I've got any.

Doch dieser mehr abweisenden als positiven Auskunft steht aus demselben Jahr eine entscheidendere Mitteilung gegenüber, die den gestaltenden Absichten besser Ausdruck gibt, 22. April 1914:

> I am not after all a child working erratically. All the time, underneath, there is something deep evolving itself out in me. And it is

[37]) Da der überzeugendste Beleg hier aus der Zeit des letzten größeren Werkes stammt — Lady Chatterley's Lover —, ist es wichtig, jetzt schon darauf hinzuweisen, daß dieses Spätwerk nicht ein einsamer Höhepunkt ist, sondern inhaltlich und, wie mit diesem Beleg gezeigt, auch in der Schaffensweise anknüpft an den Beginn des dichterischen Schaffens. Vgl. S. 168 ff.

hard to express a new thing in sincerity. And you should understand, and help me to the new thing, not get angry and say it is common. ... You see — you tell me I am half a Frenchman and one-eighth a Cockney. But that isn't it. I have very often the vulgarity and disagreeableness of the common people, as you say Cockney, and I may be a Frenchman. But primarily I am a passionately religious man, and my novels must be written from the depth of my religious experience. That I must keep to, because I can only work like that. And my Cockneyism and commonness are only when the deep feeling doesn't find its way out, and a sort of jeer comes instead, and sentimentality and purplism. But you should see the religious, earnest, suffering man in me first, and then the flippant or common things after[38]).

Auch zwei Jahre später spricht D. H. Lawrence noch von bestehenden Gestaltungsschwierigkeiten d. h. Gestaltungsabsichten, für die er 1914 zugab, daß sie vorläufig ihren Niederschlag nur mehr in "Cockneyism, commonness, purplism und flippant things" gefunden hätten. 9. Januar 1916:

I have written the first part of a short story, but I don't know how to go on. You see one must break into a new world and it is so difficult.

An das bis zu diesem Augenblick vorwiegend darstellende Werk tritt also vom Gesichtspunkt der vorerst noch mehr geahnten als gewußten Botschaft nachträglich Kritik heran. Von diesem Gesichtspunkt aus genügt das bisher gewordene Werk noch nicht; aber es genügt auch die Botschaft noch nicht. Auch die Botschaft selber muß

---

[38]) „But" und „yet" sind überaus häufige Anknüpfungen bei D. H. Lawrence. Vom Gesichtspunkt Potters (A First Study, S. 146) ist das häufige „and" und „but", mit dem das Werk sich fortsetzt, eine Formvernachlässigung, die aus romantischer Haltung hervorgeht; I ought to feel deeply; d. h. Potter sieht die Zusammenhänge nicht psychologisch aus dem Verlangen nach Klärung und Erklärung, das Darstellung zur Gestaltung werden lassen möchte und dabei mit „but" und „yet" analytisch vorgeht. — Murry (in Son of Woman, S. 316, 320, 330 ff., 371, 383, 385) betont bei D. H. L. eine Neigung, immer zwei gegensätzliche Lebensweisen gleichwertig bejahen zu wollen: life and death, love and hate, ideal and animal life, und er nennt ihn daher einen „divided man". Hiermit verbindet sich „but" und „yet" insofern, als D. H. L. nach „but" und „yet" ein „both" zu sagen geneigt ist; das Problem ist also noch nicht überwindbar, und er kann nichts anderes tun, als es in seiner Problematik aufzunehmen und „both" zu sagen (vgl. hierzu den Abschnitt: Polarität und Dualismus). Kate braucht z. B. (in The Plumed Serpent, S. 470) noch zum Ende des Romans Wendungen mit „but" und „both" um ihre bedingte Entscheidung überhaupt entstehen zu lassen. Fantasia of the Unconscious bringt mit einem „But wait..." neue Gesichtspunkte herbei, und in Kangaroo, S. 294, heißt es von diesem but: Yes, you are quite right, quite right in all your contentions. But! And the But just explodes everything like a bomb. Und auf S. 367 findet sich die bei D. H. L. häufige Formel: But — but something else was true at the same time. — Vgl. weitere Beispiele in: Woman in Love, S. 372, 383; Twilight in Italy, S. 40, 56, 101; Fantasia of the Un-Unconscious, S. 38, 41; Kangaroo, S. 295.

noch erst in ihren Zusammenhängen weiter ausgegraben werden und mit ergänzenden oder einschränkendem „but" und „yet" geht dieses Ausgraben voran, so daß es deutlich zwei Prozesse sind, die, einander hervortreibend, die eigentliche Botschaft aus sich heraussteigen lassen werden: Es ist einmal der Weg, der zum Ziel hin gefunden werden muß; andererseits aber ist auch dieses Ziel noch erst sichtend zu bestätigen. Dunkel geahnt ist nur die Richtung, in der das Ziel liegt; weitgehend ungewiß bleibt noch der Weg, auf dem dieses Ziel erreicht werden könnte. Es kann lange Zeit nur gesagt werden: dieser und jener Weg ist es nicht, der mich zum Ziele führen wird, so daß die Werke, und vor allem die ersten Werke, überaus negativ oder nicht überzeugend sind. Es ist an ihrem Schluß fühlbar, daß der Gedanke noch einmal aufgenommen werden muß, weil der Schluß weder für die Darstellung noch für die Gestaltung ein Schluß zu nennen ist. Dazu sagen die Assorted Articles in "On Human Destiny", S. 213 [39]):

> Man, poor, conscious, forever-animal man, has a very stern destiny, from which he is never allowed to escape. It is his destiny that he must move on and on, in the thought-adventure. He is a thought-adventurer, and adventure he must. The moment he builds himself a house and begins to think he can sit still in his knowledge, his soul becomes deranged, and he begins to pull down the house over his own head [40]).

Es bildet sich daher im großen gesehen bei D. H. Lawrence immer wieder folgende Spirale: Der Ansatz zum Schreiben ist überwiegend eine Darstellung des jeweiligen Spannungszustandes. Dem inneren Unbefriedigtsein am Werk verbinden sich Kritik und Neuschreiben vom Standpunkt eines Botschaftsbewußtseins, und da dies vorerst nicht so sehr im Ueberindividuellen wie im Persönlichen verankert ist, verliert auch die neue Fassung nicht den Charakter der Darstellung von persönlichstem Erlebnisgut, jedoch nun vermehrt um die durch die Verstandeskritik gewonnene Einsicht. „Spirale" deutet gegenüber dem Kreislauf dieses „mehr" ohne weiteres an, die Gestaltung will sich „emporschrauben".

In so großer Sicht ist daher die Themastellung des Gesamtwerkes auffallend linear; in 20 Jahren des Schaffens ist es wesentlich eine Problematik, die sich in dichterischer und theoretischer Prosa im Werten-wollen und im Nicht-entscheiden-können zwischen „spirit" und „flesh" aufreibt. Vgl. „Polarität und Dualismus". So taucht z. B. auch das negative Leitmotiv von Lady Chatterley's Lover — sex in the head — schon in Twilight in Italy auf beim Vergleich norwegisch-schwedischer Dichtung mit der Lebenseinstellung des ita-

---

[39]) Veröffentlicht im März 1924 nach den Angaben McDonalds.

[40]) Vgl. die Aeußerung von D. H. Lawrence zum Schluß von Lady Chatterley's Lover in A Propos of Lady Chatterley's Lover, S. 60: „Likewise, if the lady marries the gamekeeper — she hasn't done it yet — it is not class-spite, but in spite of class". Vgl. ferner die allmählich entstehende Definition des Begriffes „Seele" in Fantasia of the Unconscious (vor allem Kapitel V und VI), die von Fall zu Fall schärfer umrissen wird und nicht in ihrer Vollkommenheit dem Werk schon voransteht.

lienischen Volkes. Und da persönliches Erleben durch Verallgemeinerung des Individuellen ebenso der Ausgangspunkt der Darstellung wie der ersten Gestaltungsversuche ist, kann es nicht überraschen, wenn auch für diese Gestaltungsansätze die Problemstellung in ganz persönlicher Beispielsbildung eine männliche Problemstellung bleibt und zu einer männlichen Beispielsbildung neigt. (Ein solcher Fall liegt z. B. vor in Sons and Lovers, der als biographischer Roman die Sicht des Sohnes wählt und bei aller photographischen Treue äußeren Tatsachen gegenüber doch die Existenz zweier Schwestern in der einen Figur der Annie dann zusammenfallen läßt. Vgl. S. 121.)

Kritische Tätigkeit gegenüber dem werdenden Werk führt nun nicht nur zu Neufassungen, sondern bedingt es ferner, daß für die Mehrzahl der Einzelwerke Vorworte, Epiloge, Deutungen geschrieben wurden; teils sind es tatsächlich vorangestellte Vorworte, teils sind es brieflich gegebene Deutungen an einzelne Fragesteller oder Ergänzungen in aufgelockerter theoretischer Prosa, die mit ihrem einfachen Vorhandensein deutlich ein Ungenügen am fertigen Werk zum Ausdruck bringen. Die Darstellung bedarf da noch der Einordnung und der Gestaltungsversuch noch einer weiteren Deutung, und hinter beiden steht die Sorge, daß man das Werk mißdeuten könne, weil es noch nicht die Kraft hat, sich ohne Begleitworte des Dichters selbst zu tragen.

Aber nicht immer wurden die Deutungen und Sicherungen dann dem Werk wirklich beigegeben; häufig wurden sie von Verlegern abgelehnt und dann in Essay-Form selbständig veröffentlicht, sie wurden auch wieder vom Dichter aus unklaren Gründen zurückgehalten, so daß man nur zufällig erfährt, daß sie noch vorhanden sind oder vorhanden waren. Immer aber bleibt aus der Tatsache dieses Vorhandenseins nur zu folgern, daß nachträgliche Ergänzungen — denn auch die Vorworte wurden nachträglich geschrieben — eine Notwendigkeit für den Dichter waren und daß sie eine beständige Notwendigkeit waren.

So ist das große Vorwort zu Lady Chatterley and her Lover nach seinem eigenen Wortlaut (S. 60) zwei Jahre nach dem eigentlichen Werk entstanden. In seiner anfänglichen Form sollte es „introduction" und „motivation" der Pariser Ausgabe sein und trug den Titel "My Skirmish with Jolly Roger". Etwas später wird es zu dem selbständigen, weiterweisenden Essay, der nun A Propos of Lady Chatterley's Lover – being an essay extended from 'My Skirmish with Jolly Roger' heißt und von 12 auf 63 Druckseiten angewachsen ist.

Deutung wie Vorwort zu Sons and Lovers ist in der Briefsammlung von Huxley zu finden; die eigene Deutung unter dem 14. November 1912, während das eigentliche Vorwort im Januar 1913 an Edward Garnett gerichtet wird mit dem Begleittext:

> I was fearfully anxious to write a foreword to "Sons and Lovers" and this is what I did. I am a fool — but it will amuse you.

Und vermutlich auf eine Rückfrage von E. Garnett, wie D. H. Lawrence sich die Veröffentlichung dieses Vorwortes dächte, kommt am 1. Februar 1913 eine weitere Stellungnahme, die vor allem wieder die Tat-

sache verrät, daß Dichtung — und hier also auch das Vorwort — als Darstellung in erster Linie dem Dichter dient:

> I don't want neither a foreword nor a descriptive notice publishing to "Sons and Lovers". I wanted to write a Foreword, not to have one printed. You can easily understand. I am fearfully satisfied with myself as it is, and I should die of shame if that Foreword were printed [41]).

Aus demselben Bedürfnis, das schon Gesagte — vielleicht aus einem inzwischen weitergegangenen Leben — noch wieder zu ergänzen, entsteht auch der zweite Teil zu The Escaped Cock, der heute als The Man Who Died vorliegt. Dazu schreibt D. H. Lawrence am 27. August 1928:

> I finished the second half of "The Escaped Cock", about 10 000 words — rather lovely — but I feel tender about giving it out for publication — as I felt tender about "Lady C.". This story is only a tiny bit fierce, ... I can't make up my mind about having it typed and sent out. Possibly Crosby-Gaige wouldn't like it — not that I'd care a bit. Only why expose any sensitive things gratuitously? And this story is one of my thin-skinned ones [42]).

Immer wieder neu einsetzende Darstellung aus innerer Spannung hat nun auch zur Folge, daß die Werke nicht so schnell zu ihrem Abschluß kommen, denn die Kraft, die zur Darstellung persönlicher innerer Konflikte und zu endlosen Reflektionen treibt, ist nicht so bald erschöpft, und ein sich rechtfertigender Abschluß ist nicht so schnell geboten, wie man es nach dem Befund an wirklichem Geschehen oder gewonnenen Entscheidungen voraussetzen sollte. Das bedeutet einmal (S. 32), daß die Werke nicht enden, sondern geradezu beliebig wo aufhören, und das heißt von der anderen Seite aus gesehen, die Werke sind zu lang für das, was sie an Geschehen tatsächlich zu bieten haben; weder äußere noch innere Handlung gewinnen an Folgerichtigkeit, sondern bleiben bei einem Schwanken um Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten stehen. Das Extrembeispiel dieser Art liegt vor mit Kangaroo, von dem D. H. Lawrence selber sagt:

> 22. Juni 1922: I am doing a novel here — half done it — funny sort of novel where nothing happens and such a lot of things should happen: scene Australia.

Und das Werk nimmt diese Erkenntnis in sich auf, es heißt auf S. 316:

> I hope, dear reader, you like plenty of conversation in a novel: it makes it so much lighter and brisker.;

darauf setzt das neue Kapitel ein mit den Worten (S. 319):

> Chapter follows chapter, and nothing doing.,

und sucht in gewaltsamem Aufnehmen des Fadens geradezu krampfhaft eine Lösung herbeizuführen:

> ... so what more do you want to know? We can't be at a stretch of tension all the time, like the E string on a fiddle. If you don't like the novel, don't read it. If the pudding doesn't please you, leave it,

[41]) Ergänzende Belege hierzu vgl. in den Briefen vom 13. November 1916, 31. Oktober 1916 und 17. Dezember 1919.

[42]) Vgl. ferner die Briefe vom 2. September 1928 und zwei Briefe vom 7. Januar 1929.

leave it. *I* don't mind your saucy plate. I know too well that you can bring an ass to water, etc.

Neben dem Bewußtsein, daß das Werk eigentlich nichts an inneren oder äußeren Fortschritten zu bieten hat, steht bei D. H. Lawrence nun auch die umgekehrte Einsicht, daß seine Werke zu lang sind, denn er klagt gelegentlich: mein altes Uebel, es ist zu lang!

29. Dezember 1925: I send you another story, "Glad Ghosts". It's finished at last, and, usual woe, is much too long. Tell me what impression it makes on you. I am curious to know [43]).

Das Werk im eigenen und fremden Urteil

Innere Spannung ist jedoch nicht immer entladungsreif, und wenn D. H. Lawrence sich den Gezeiten seiner Seele überlassen wollte, so war damit ferner ausgesprochen, daß die innerlich bewegende Kraft durchaus nicht gleichmäßig am Werk ist, sondern Gesetzen folgt, die dem Verstand nicht unbedingt zugänglich sind, die kein Außenstehender zu errechnen vermöchte und von denen auch der Dichter selbst keine Angaben zu machen hat, da es ihm ebenso wenig verstandesmäßig klar geworden ist, welches Geschehen in ihm diese Spannung erzeugt haben könnte und mit welcher Heftigkeit und Dauer der künstlerische Entladungsvorgang zu erwarten sein wird.

Dichter, deren Erlebnisfähigkeit nun ungemein stark ist, und deren Dichten mehr aus dem reinen Erleben von Daseinsformen und Seelenregungen entspringt als aus dem Erleben menschlicher Handlungen, sittlicher Entscheidungen und Wertsetzungen, werden für eine Würdigung ungleich schwerer zugänglich sein, da auch Würdigung und Kritik mehr eine Frage der Verstandestätigkeit zu sein pflegen als eine alleinige Frage des Mit- und Nacherlebens. Und so erwähnt D. H. Lawrence schon 1917 eine Kritik, die von Hilda Aldington an ihm geübt worden ist (S. 401):

Hilda Aldington says they (Gedichte) won't do at all: they are not eternal, not sublimated: too much body and emotions.

Der subjektive Lebensrhythmus wird also die Stärke und auch die Enge solcher Werke ausmachen, die damit mehr der Gruppe von Menschen zugänglich sein werden, die einem ähnlichen Lebensrhythmus folgen, in dem nicht überindividuelle Ideen und Wertentscheidungen, sondern das Augenblickserleben voransteht.

D. H. Lawrence selbst hat sich mit verschiedenen Aeußerungen betont zu einer solchen Gruppe bekannt. Er konnte aus dem überwiegenden Anteil der Darstellung die Aeußerung tun, die am Anfang dieser Arbeit steht, und bald darauf heißt es im Brief vom 5. Juni 1914:

... I don't care about physiology of matter — but somehow — that which is physic — non-human, in humanity, is more interesting to me than the old-fashioned human element — which causes one to conceive a character in a certain moral scheme and make him consistent. The certain moral scheme is what I object to.

[43]) Aehnliche Hinweise enthalten die Briefe vom 10. Januar 1926 und 7. Januar 1929.

Und weiter unten lautet die Anwendung auf sein eigenes Schaffen:

> You mustn't look in my novel for the old stable e g o of the character. There is another e g o, according to whose action the individual is unrecognisable, and passes through, as it were, allotropic states which it needs a deeper sense than any we've been used to exercise, to discover are states of the same single radically unchanged element. (Like as diamond and coal are the same pure single element of carbon. ...) You must not say my novel is shaky — it is not perfect, because I am not expert in what I want to do. But it is the real thing, say what you like. And I shall get my reception, if not now, then before long.

Eine solche Handlungsführung, die a-logischer Leitung folgt, wird stets einen eindeutigen Ich-Ton tragen, oder sie wird ganz und gar aus dem Ich und dessen seelischen Gezeiten kommen und dann weitgehend Selbstdarstellung sein, da es anders nicht einzusehen ist, von wo sonst ihr Anhaltspunkte und Material überhaupt gegeben sein könnten. Und je fähiger dieses Ich ist, aus sich selbst heraus den Werkfortgang zu gewinnen, desto unfähiger kann es dabei auf der anderen Seite sein, diese eigene Linienführung in ihrer Ausrichtung zu übersehen und zur Kritik zu kommen [44]).

Die Kritik kann verhindert sein durch ein kritisches Unvermögen überhaupt, so wie der Held von T h e W h i t e P e a c o c k von sich bekennt (S. 363):

> You see, I'm like plenty of folks, I have nothing definite to shape my life to. I put brick upon brick, as they come, and if the whole topples down in the end, it does.

Kritik kann ferner verhindert sein aus einer überaus großen Erlebnisfähigkeit. Vollkommenes Darinstehen in den Vorgängen schließt dann ein Darüberstehen aus, Erleben und Stellungnehmen sind hier wie im menschlichen Leben einander sich ausschließende Gegensätze. Wird

---

[44]) Am 9. Januar 1927 berichtet ein Brief: „The I n s e l - V e r l a g asked me for a more or less personal article to put in their Almanach, in German". Dieser Artikel liegt in den A s s o r t e d A r t i c l e s als „Autobiographical Sketch" vor, und auch an seinen Angaben kann das immer erst nachträgliche Einsetzen kritischer Tätigkeit aufgezeigt werden. Es heißt dort: „I had been tussling away for four years, getting out "The White Peacock" in inchoate bits, from the underground of my consciousness. I must have written most of it five or six times, but only in intervals, never as a task or a divine labour, or in groans of parturition." Wenn hier sowohl darstellendes wie auch gestaltendes Schaffen geleugnet scheint, so könnte mit Recht nach dem dann verbleibenden Sinn solchen Tuns überhaupt gefragt werden. Tatsächlich wird denn auch gleich darauf diese völlige Sinnlosigkeit rückgängig gemacht und weiter berichtet: „I would dash at it, do a bit, show it to the girl; she always admired it; then realise afterwards it wasn't what I wanted, and have another dash." Dieser Nachsatz besagt, daß doch irgendwo für dieses Schaffen ein Richtpunkt vorhanden war; er besagt ferner, daß dieser Richtpunkt immer erst nachträglich zu wirken begann. — Für die frostige Widersprüchlichkeit des ganzen Artikels vgl. z. B. das hier fast lieblos gesehene Bild der Mutter, das durchaus der Wärme von S o n s a n d L o v e r s entbehrt. Vgl. ferner den Gegensatz zweier Behauptungen: „one can belong absolutely to no class" — „I cannot make the transfer from my own class into the middle class".

die Kritik vom Standpunkt einer rationalen Idee oder Logik allgemein geleugnet, so fallen naturgemäß „stable ego" und kontinuierliche Entwicklung im Werke fort.

In eigener Kritik taucht bei D. H. Lawrence auch eine doppelte Beurteilung seines Arbeitstempos auf, er kennt den Gegensatz von

> I am a slow writer — I only have great outbursts of work. (29. Januar 1914.)

Weitaus häufiger findet sich jedoch die Erwähnung solcher „outbursts":

> 17. April 1913: It is a queer novel, which seems to have come by itself.
>
> 19. Juni 1916: As for me, I have nearly done my new novel. It has come rushing out, and I feel very triumphant in it.
>
> 13. Juni 1922 (Frieda Lawrence): ... a queer show. It goes fairly quickly, so I hope to have it done by August.

Auch diese doppelte Beurteilung erklärt sich aus dem Verhältnis von Darstellung und Gestaltung. D. H. Lawrence ist ein schneller Schreiber, solange es sich um darstellende Ausbrüche handelt, er wird zum langsamen Arbeiter, wenn die Darstellung von der Gestaltung erfaßt werden soll. Einzelne Teile und Fassungen finden schnell ihre Form, das geschlossene Werk ringt sich mühsam durch zu einer tragenden Einheit. Die extremste Spanne zwischen erstem Ansatz und vollendetem Werk kennt Women in Love mit annähernd 10 Jahren.

Starkes Befangenbleiben in der Darstellung bringt es ferner weitgehend mit sich, daß das jeweils entstehende Werk immer als überragende Leistung empfunden wird, daß es dem Dichter als groß erscheint, einzigartig und unüberbietbar. Denn aus dem Daransetzen aller Kräfte ist die Ueberzeugung entstanden, daß mit dem vorliegenden Werk die ihm an sich mögliche Leistungshöhe erreicht worden ist, und so folgt bald nach dem Leistungsglauben typisch immer wieder die zagende Furcht, sich auf der absteigenden Bahn der Schaffenskurve zu befinden. Ein Beispiel für den allmählich entstehenden Abstand vom Werk ist der Brief vom 24. Dezember 1912.

Gefangensein im Selbsterleben und Darstellen scheint also nicht nur für den Außenstehenden, sondern ungleich mehr für den Dichter den Ansatz zu Ueberschau und Kritik zu erschweren.

Bei D. H. Lawrence äußert sich diese Kritik teilweise in den wiederholten Neu- und Umschreibungen. Doch auch diese nun schon „kritischer" entstandenen Fassungen begegnen dem Zweifel des Dichters, und so entsteht in ihm das Verlangen nach fremder Kritik, nach einer Beurteilung des Geschaffenen durch einen unvoreingenommenen Menschen. Das Selbstporträt in Sons and Lovers deutet dieses geradezu unbewußte Verlangen an (S. 159):

> He was conscious only when stimulated. A sketch finished, he always wanted to take it to Miriam. Then he was stimulated into knowledge of the work he had produced unconsciously. In contact with Miriam he gained insight; his vision went deeper [45]).

In den Briefen von D. H. Lawrence wird das Verlangen nach Kritik dann häufig geradezu zu einem Kritikanfordern, unzählige Briefe

---

[45]) Ueber die eigenartige Verbindung von „unconscious — deep" und „knowledge" vgl. S. 29 dieser Arbeit.

bitten um Stellungnahme und Meinungsäußerung zu dem eingesandten Werk.

29. Januar 1914: ... and I shall be very glad to hear all you have to say.

14. März 1914: Tell me — I always want to hear what you say.

Thursday, 1915 (S. 236): And tell me very plainly what you think. I really do like criticism [46]).

Soweit eigene Kritik von D. H. Lawrence überhaupt versucht wird, fällt sie dadurch auf, daß sie für einen Leser, der sich unterrichtet wissen möchte, eigenartig inhaltsleer und nichtssagend bleibt und in den allerseltensten Fällen auf die Grundrichtung zu sprechen kommt, die das Werk als Ganzes trägt, denn es wird hier aus einem Organ geurteilt, das nicht in erster Linie dem Verstand zugänglich ist, sondern das im Gefühlsmäßigen stehenbleibt.

Als häufigste Bezeichnung gegenüber dem entstehenden Werk findet sich daher bei D. H. Lawrence die Wendung: „a queer novel"; andere Eigenschaftswörter sind „weird" und „funny" oder ein „different", das ebenso nichtssagend ist, weil das, von dem es verschieden sein soll, das vorhergehende Werk, zu seiner Zeit auch nicht näher umrissen worden ist. Und im Zusammenhang mit weiteren Aussagen bestätigt sich der Eindruck, als schriebe „es" im Dichter, und er sähe sich selber staunend dabei zu, willenlos im Dienst einer ihm unbekannten Fähigkeit, die ihm die Feder führt und es unmöglich macht, erfüllt von einer eigenen „Idee" selbst zu Wort zu kommen. Und neben der Verwunderung über dieses Es verraten die hierher gehörenden Aeußerungen als weitere Tatsache, wie wenig dem Dichter bisher die objektiv gerichtete Seite des Schaffensvorganges bewußtseinsmäßig klar geworden ist, wie wenig er selbst noch von dem Botschaftsinhalt weiß, den er andererseits doch schon zu bieten meint.

Es zeigt sich dabei noch einmal, daß es sich im dichterischen Schaffen bei D. H. Lawrence um zwei ineinander übergreifende und ineinander eingreifende Prozesse handelt. Anlaß zum Schaffen ist das Verlangen nach Selbstausdruck. Dazu tritt bald das Verlangen, aus dem Sich-selber-klären ein Erklären der inneren Vorgänge werden zu lassen, und das Ringen um einen „foothold" und eine „satisfactory mental attitude towards oneself and things in general" bedeutet das Einsetzen der Gestaltungsversuche, die das bisher darstellende Werk in größere Lebenszusammenhänge einzubauen und ihm damit eine „Idee" zu geben versuchen [47]).

[46]) Vgl. ergänzende Angaben am: 22. April 1914, einen zweiten Brief vom 14. März 1914 — 8. März 1918 — 29. Januar 1926.

[47]) Für das Ringen um innere Klarheit, das bei der gewonnenen Erlebnisruhe nicht stehen bleibt, vgl. Kangaroo, S. 171: „Why did the mass of people not want this stillness and this peace with their own being? ... But some men, some women must stay by their own inmost being, in peace, and without envy. And there in the stillness listen, listen, and try to know, and try to obey." — Eine Aehnlichkeit von Freisein-wollen und Wissen-wollen liegt vor auf S. 298 und 301. — Ebenso wird das große Fragespiel Kates in The Plumed Serpent, das noch auf den letzten Seiten des Werkes die Entscheidung nicht kennt, bezeichnet mit (S. 416): „Poor Kate, it was hard to have to reflect this".

Stützend getragen wird nun dieser zweigliedrige Vorgang aus dem verborgenen Glauben an das eigene Sein und Können. Die persönliche Innensicht ist im Wort nach außen projiziert worden, und in der Ueberzeugung ihres symbolischen Allgemeinwertes wird sie als Botschaft verallgemeinert weitergegeben. Es steht also am Anfang eher das Bewußtsein einer Botschafts b e f ä h i g u n g als ein Gewahrsein des Botschafts i n h a l t e s.

Für die eigentümlich inhaltsleeren Betrachtungen über das begonnene Werk, die gleichsam sich selber zusehend klingen, können folgende Briefaussagen herangezogen werden.

> 26. April 1913: I am doing a novel which I have never grasped. Damn its eyes, there I am at page 145, and I've no notion what it's about. I hate it. Frieda says it is good. But it's like a novel in a foreign language I don't know very well — I can only just make out what it is about.
>
> 10. Januar 1927 (bei F r i e d a L a w r e n c e): I ought to have thanked you before — but something has happened to me about letters — in fact all writing. I seem to be losing my will-to-write altogether: in spite of the fact that I am writing at an English novel — but so differently from the way I have written before [48]).

Im Vordergrund all dieser Aeußerungen steht ein geradezu unbeteiligtes Staunen über das entstehende Werk, nicht aber eine deutliche Kenntnis dessen, was im Werk sich formen will, und auch kein Bewußtsein von den Wirkungsmöglichkeiten des im Werk Gesagten, und soweit überhaupt über die Wirkungsweise der Werke nachgedacht wird, schlägt sie entsprechend dem Entstehen dieselben a-logischen und a-kausalen Wege ein, die auch der Dichter gegangen ist. So bezeichnet sich D. H. L a w r e n c e als der „David, der Steine wirft" (19. November 1913) und in „K a n g a r o o" nennt Somers seine Kampfweise (S. 131): „I fight them with the warm heart". Dazwischen liegt wieder eine briefliche Aeußerung vom 15. Februar 1916:

> I feel quite anti-social, against this social whole as it exists. I wish one could be a pirate or a highwayman in these days. But my way of shooting them with noiseless bullets that explode in their souls, these social people of to-day, perhaps it is more satisfying. But I feel like an outlaw. All my work is a shot at their very innermost strength, these banded people of to-day.

Die eigene Beurteilung trifft also nicht sachliche Punkte und naturgemäß muß sie bejahend gefühlsbetont sein, da das Gegenteil ja nichts als Selbstnegierung bedeuten würde.

An der Gesamtheit der kritikanfordernden Briefstellen und um Rat bittenden Briefabschlüsse fallen jedoch noch zwei Merkmale auf, die für das Ueberwiegen darstellender Faktoren im Werk von D. H. L a w r e n c e weitere Belege zu bieten vermögen.

Es fällt hier zwar auf, daß Rat erbeten wird, aber dieser Rat wird vorwiegend für die Titelformulierung des Werkes erbeten, und auch in

[48]) Vgl. ferner am: 11. März 1913, 17. April 1913, Herbst 1913, S. 139, 6. Oktober 1913, 30. Dezember 1913 — 16. April 1916, 25. Oktober 1916 — Januar 1918, S. 427 — 25. März 1920, 12. Juni 1920 — 4. April 1921 — 9. Juni 1922 (M. D. Luhan), 13. Juni 1922 (Frieda L.), 22. Juni 1922 — 15. November 1924. Aus den Briefen dieses Datums sind weitere Belege zu entnehmen.

den Briefen tauchen die verschiedensten Titelvorschläge von seiner Seite auf, zu denen um Stellungnahme gebeten wird, so daß nicht nur die Anfangswerke unter ständig wechselnder Benennung zitiert werden.

30. Oktober 1912: Will "Sons and Lovers" do for a title?

13. August 1913: Must I find another title? "The Widowing of Mrs. Holroyd" describes it, but doesn't sound very well.

24. Mai 1920: Thinking about the title "Women in Love". If you care to change it to "Day of Wrath", I am willing [49]).

Nun mag es wohl für jeden Fall der Dichtung eine gewisse Schwierigkeit bedeuten, ihren Kernpunkt in eine Ueberschrift zu füllen. Treten aber diese Titelsorgen mit solcher Häufigkeit auf, wie sie bei D. H. Lawrence vorhanden sind, so verrät sich in der Labilität dem jeweiligen Titel gegenüber auch eine allgemeine Unsicherheit in der Erkenntnis dieses Kernpunktes für das einzelne Werk und den größeren Zusammenhang, in den das Werk sich einordnet. Wenn z. B. die Titelgebung für „The White Peacock" aus einer Episode genommen wird (S. 227 und 231), so bekundet sich damit auf jeden Fall ein Versagen. Entweder ist die Bezeichnung irreführend und unzulänglich, weil sie nur einer Episode entstammt, oder aber das Versagen liegt in der Unfähigkeit, dem Kernstück der Handlung auch rein quantitativ die Führung zu geben, die ihm in diesem Werk nur durch die Titelstellung zugesprochen worden ist.

Vermutlich aber spielen beide Punkte hier hinein. The White Peacock wurde unzweifelhaft als darstellendes Erstwerk begonnen, das Stellung nehmen wollte zu dem Leben in der bisherigen Umgebung. Titelgebung und Veröffentlichung waren dafür zweitrangige Sorgen [50]).

Das Manuskript wird in den Briefen jener Zeit anfangs auch noch ganz entsprechend als Nethermere-MS. erwähnt. Die spätere Bezeichnung wird der Episode entnommen, von der es am Anfang wohl noch gar nicht abzusehen war, welchen Spielraum sie im fertigen Werk einnehmen würde, oder die auch zweifellos Episode hätte bleiben können, wäre nicht im Verlauf der Neuschreibungen auch das Erleben des Dichters in der Richtung weiter gegangen, die anfangs nur eine episodische Beobachtung zu sein schien [51]).

---

[49]) Aus der Fülle der Titelsorgen und Titeländerungen können folgende Briefe genannt werden: to. H. C. 1910 — 24. August 1913, 30. Dezember 1913 — 9. Mai 1914, 13. Oktober 1914 — 7. November 1916 — 29. Januar 1917 — 24. Mai 1920 — 30. September 1924. Weitere Veränderungen lassen sich an Hand des Indexes der Briefsammlung leicht verfolgen. Sie erfassen sowohl das einzelne größere Werk, wie Gedichtsammlungen, Novellen und längere Kurzgeschichten. — C. Carswell berichtet (S. 59): Lawrence often said he was "no good at titles".

[50]) „The White Peacock" ist versuchte Darstellung auf dem ländlich-landschaftlichen Hintergrund; Sons and Lovers ist gewagte Darstellung auf soziologisch-sozialem Hintergrund. Auch Middleton-Murry nennt den Sinn dieses Werkes (S. 61): „In Sons and Lovers Lawrence has made the effort to liberate himself from his own past."

[51]) „E. T." verrät ein Verwundern, wie D. H. Lawrence wohl zu der Figur des Annable-Mellors gekommen sein könnte. Vgl. später S. 174 — Middleton-Murry vermutet (S. 57), daß die Annable-Figur mit dem Trespasser-Erlebnis entstanden sein könne, d. h., daß nicht eine

Die zweite Richtung, die den Kern des Kritikanforderns betrifft, ist angedeutet mit dem Brief vom 22. April 1914:

> You know how willing I am to hear what you have to say, and to take your advice and to act on it when I have taken it. But it is no good unless you will have patience and understand what I w a n t to do.

Hier steht das Moment des Kritisiert-sein-wollens unmittelbar in Verbindung mit dem Anspruch, daß Kritik nur dann erlaubt sei, wenn ihr der Standpunkt des Dichters verständlich ist. Der kritische Rat soll wohl befolgt werden, aber Rat und Kritik sind nur dann berechtigt, wenn: „you will have patience and understand what I w a n t to do". Das Verlangen nach Beratung ist durchaus ehrlich gemeint, und die Notwendigkeit einer Ueberprüfung von neutraler Seite wird ebenso einsichtig zugegeben. Aber mit dem Ueberwiegen des persönlich-darstellenden Teils im Schaffen erweist es sich allmählich, daß im letzten Grunde in diesen Briefen nicht sachliche Kritik angefordert wird, denn es fällt sehr bald auf, wie schnell D. H. L a w r e n c e wiederum in seinem Kritikverlangen zufriedengestellt ist. Obwohl die Antworten der jeweils befragten Freunde nicht vorliegen, kann doch aus dem auf diese Antwort bezugnehmenden neuen Schreiben von D. H. L a w r e n c e geschlossen werden, daß er durchaus damit zufrieden war, wenn sich die Stellungnahme zu seinen Werken erschöpfte mit den Wendungen: mögen oder nicht mögen.

Episode sich erlebnismäßig ausbaut, sondern an sich neue Elemente überhaupt hinzukommen. Hier steht Vermutung gegen Vermutung. — Ein ähnliches Schicksal, Neuschreibung unter Beeinflussung aus dem inzwischen weiter gegangenen Erleben, scheint auch diesem T r e s p a s s e r - Roman widerfahren zu sein, vgl. 3. Januar 1912: „I have begun the S a g a again — done the first chapter — heaps, heaps better. There was room for improvement, by Jove! I was so young — almost pathetically young — two years ago! What do y o u say of me to-day? I guess you laugh."

R. H o o p s versucht für S o n s a n d L o v e r s einen Schluß zu ziehen aus der Titeländerung von P a u l M o r e l zu S o n s a n d L o v e r s (D e r E i n f l u ß d e r P s y c h o a n a l y s e a u f d i e e n g l i s c h e L i t e r a t u r, S. 71): „Der ursprünglich gewählte Titel „Paul Morel" scheint anzudeuten, daß diese erste Fassung sich im wesentlichen auf das Verhältnis vom Sohn zur Mutter beschränkte, ... während in der ersten Fassung wohl nur das Verhältnis Paul Morels zu seiner Mutter das Thema bildete, (ist) jetzt noch ein zweiter Sohn hinzugefügt, und die Liebe der Mutter zu beiden Söhnen (wird) nacheinander behandelt." Dieser vom Thema der Arbeit beeinflußte Schluß wird insofern nicht zulässig sein können, als E. T. aus der persönlichen Kenntnis von den verschiedenen Ansätzen zu sagen hat (S. 190): „He was telling the story of his mother's married life, but the telling seemed to be at second hand, and lacked the living touch." Demnach stellte also auch die „Paul Morel"-Fassung nicht so sehr sich selber wie die Mutter in den Vordergrund. Zu recht vermutet wird von H o o p s, daß der zweite Sohn erst in der folgenden Fassung auftritt: The elder brother Ernest, ..., was not there at all. E. T. hoffte von dieser neu ausgerichteten Fassung, that ... L a w r e n c e might free himself from his strange obsession with his mother.

Ablehnende Kritik scheint von ihm zurückgewiesen worden zu sein mit dem Rückzug auf den Einwand: man hat mich ja gar nicht verstanden. Und sie muß ihn um so empfindlicher getroffen haben, je enger das Werk mit dem eigenen Erleben verbunden geblieben war. Es genügt durchaus, wenn die Kritik sich auf ein Miterleben und Mögen bezieht oder das Nicht-miterleben-können und daher Nicht-mögen eingesteht. Die Ichbezogenheit, die das Werk aus subjektiv-emotionalen Kräften entstehen läßt, bedingt bei D. H. Lawrence also auch die Art der gewünschten Kritik; sachliche Stellungnahme ist nicht erwartet worden, und ihr Fehlen wird daraufhin auch nicht bemerkt [52]).

Kritikwünsche fragen daher bei D. H. Lawrence in erster Linie nach dem Eindruck, den das Werk gemacht hat, ob man es lieben oder nicht lieben kann, und diese Haltung trifft mit den eigenen sachlich inhaltsleeren Betrachtungen über das begonnene Werk zusammen. Die Briefe geben dazu reiches Material und enthalten aus dem letzten Lebensjahr von D. H. Lawrence die Einsicht, daß es zu diesem Ja oder Nein für ihn wohl keine „middle line" zu geben scheine.

> 30. Dezember 1913: I shall be sorry if you don't like it, but am prepared. I shan't write in the same manner as "Sons and Lovers" again, I think — in that hard, violent style full of sensation und presentation. You must see what you think of the new style.
>
> 12. August 1929: I was glad to have your letter to-day and to know you really do like the pictures. It pleases me very much when people genuinely respond to them. ... Yet people who called themselves my dear friends were not only shocked but mortally offended by them. But they were just bourgeois. I could see my sister Ada genuinely loved them. There seems to be no middle line [53]).

4. Botschaftsbewußtsein als dynamisches Mittelglied beider Faktoren

Das Ziel der bisherigen Darlegung war es, Belegmaterial heranzutragen für die Behauptung, daß bei D. H. Lawrence das Dichtwerk als Darstellung in erster Linie seinem Schöpfer dienen soll, weil es, vielleicht schon im reinen Hinschreiben, zur Befreiung des Innern von den andrängenden — frohen oder bedrückenden — Erlebnissen zu führen vermag. Der zweite Teil der Arbeit hat nun zu der Tatsache überzugehen, daß ein Kunstwerk als Gestaltung eine Botschaft enthalten kann, mit der es sich noch über den Künstler hinaus auch an den Mit-

---

[52]) Die umfangreiche Briefsammlung scheint nur ein Beispiel dafür zu kennen, daß eine Stellungnahme aus der Idee des Werkes und der Einheit des Geschehnisverlaufes versucht wird: am 29. Januar 1914 für Women in Love.

[53]) Aehnliche Aeußerungen sind in folgenden Briefen enthalten: 11. Juni 1913 — 10. Januar 1914, 8. Mai 1914 — 3. Januar 1915, 23. April 1915, 2. Oktober 1915 — 13. November 1916, 11. November 1916, 19. Dezember 1916 — 19. März 1917 — 8. März 1918 — 25. März 1920 — 20. Juni 1925, 29. Dezember 1925 — 7. Juli 1926 — 8. März 1927 — 5. März 1928, 9. März 1928, 24. August 1928, 9. August 1928 (M. D. Luhan, S. 307).

menschen und Botschaftsempfänger wendet; das Kunstwerk als Darstellung verzichtet gern auf Veröffentlichung und Bekanntgabe, das Kunstwerk als Gestaltung und Botschaft wird gerade aus der Ueberzeugung geschaffen und in die Oeffentlichkeit gesandt, daß es dieser Oeffentlichkeit zu dienen habe, es will ihr den eigenen Sinn deuten und zeigen, wohin der Weg führt oder führen könnte.

Das Darstellungsverlangen als auslösender Faktor des Kunstschaffens kann nun noch keine Botschaft enthalten. Mit dem Sichtbarwerden eines Botschaftsbewußtseins jedoch und besonders, wenn sein Inhalt wie bei D. H. Lawrence nicht religiös empfunden wird, läßt sich die Frage nach Ursprung und Entwicklung dieser Botschaft nicht umgehen. Wenn also schon an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen wurde, daß D. H. Lawrence seine Botschaft nicht als von äußeren Mächten gegeben auffaßt[54]), so wird mit der Herausstellung der Gestaltungsansätze immer der weitere Gesichtspunkt verbunden sein: wie arbeitet sich dieses vorwiegend darstellende Schaffen voran zu einer Gestaltung und zu einem Botschaftsinhalt.

Angedeutet wurde für diesen Zusammenhang schon die Tatsache (S. 45), daß dieser Weg — noch ehe ihm ein solcher Inhalt herangereift ist — weitgehend gelenkt ist von einem Bewußtsein zur Botschaftsbefähigung, d. h. ein noch fernes Ziel wirkt hier tragend und antreibend zugleich.

Die Botschaft, die aus den persönlichen Momenten der Darstellung dann allmählich Form gewinnen wird, läuft damit auf die Problematik des „Zeitgeistes" hinaus, der in sich die Fragestellung trägt: sind es die Menschen, die in freier Wahl ihrer Zeit einen „Geist" geben oder ist es der „Geist", der sich zur Verwirklichung seiner Ziele der Menschen bedient.

Auch D. H. Lawrence ist in seinem Werk bis an diese letzte Wurzel der Entscheidungsmöglichkeit vorgestoßen, ihn interessiert „the violent change in human instinct", und er kennt die Frage: „Which causes which?" (z. B. Assorted Articles, S. 89 und 139), deren häufigste Einkleidung lautet: was ist eher da, der Geist zu einer bestimmten Tat oder die unbestimmte Tat, die ihren Geist finden wird.

Eindeutig kann nun auch von D. H. Lawrence hierzu keine Antwort gegeben werden; naturgemäß muß aber seine Haltung zu der Entscheidung neigen, die den von außen eingreifenden Geist ablehnt und die da sagt: am Anfang war die Tat. Zu dieser gelegentlich angedeuteten Entscheidung werden jedoch keine weiteren Anhaltspunkte gegeben; man erfährt nicht, ob diese Tat als sinnloses Hineinhandeln in die Welt verstanden sein soll, als ein blindes Um-sich-fassen also für den Dichter, der auf diese Weise den Geist, die Botschaft sucht, oder ob man nicht annehmen muß, daß diese Tat vielleicht doch schon wieder verborgen sinnvoll gedacht sei, ein Eingeständnis, das dann allerdings den Dichter doch wieder zum Werkzeug jenes „Zeitgeistes" machen

---

[54]) Vgl. vorher S. 12, ferner: Aaron's Rod, S. 309, im Zusammenhang mit dem Abschnitt „Die Glieder der großen Lebensgleichung" auf S. 79; ebenso die Gleichsetzung von: A new germ of God-knowledge, or Life-knowledge", Assorted Articles, S. 214; ähnlich auch Kangaroo, S. 296 und 298.

würde, der es ihm erlaubte, sich selber für größere Menschheitsgruppen symbolisch zu nehmen [55]).

Aus dieser unentscheidbaren Alternative gewinnt D. H. Lawrence zweierlei Berechtigungen: Ein irgendwie waltendes geistiges Prinzip, der „Zeitgeist" erlaubt es ihm, das eigene Leben symbolisch zu nehmen für allgemeinere Lebensnöte und Lebensbedürfnisse, und an das In-die-Welt-hinein-handeln knüpft sich für ihn die Hoffnung, im Handeln den neuen Menschen und den neuen Geist realisieren zu können; „inspired" und „on the march" zu sein, gleichgültig wovon und wohin, ist immer besser als „sitting still and being inert" (Assorted Articles, Seite 88 [56]).

---

[55]) Belege lassen sich sowohl für die eine als auch für die andere Möglichkeit aufzeigen, wenn sie auch für die Möglichkeit des In-die-Welt-hinein-handelns nicht so zahlreich, aber ungleich eindeutiger lauten, als für die schon verborgen sinnvolle Tat. Kangaroo, S. 106:

> There must be action, brave, faithful action: and in the action the new spirit would arise.

Assorted Articles, S. 92 (datierbar für 1928):

> Now that is the line to take. Start with externals, and proceed to internals, ...,

und dieser Satz kommt aus der Ueberzeugung, daß die Uebernahme von äußeren Renaissance-Formen, ein Reichtum an „Moden", d. h. Kleidungsformen, der letztlich keine Mode bedeutete, zur Wiedererweckung eines renaissancehaften Lebensgefühls Anlaß geben könnte.

Die Rechtfertigung des Menschen liegt damit allein schon im Tun; „A man is a man because he works", heißt es in Kangaroo, S. 350, und in derselben Richtung sind weitere Aussagen zu verstehen in den Assorted Articles, S. 81, 86/7/8, 114, 212.

Umgekehrt liegt das Verhältnis von Ursache und Wirkung an anderen Stellen. So ist für ihn Judas gelegentlich nicht der Verräter, sondern geradezu das Opfer eines höheren Zusammenhanges, in dem Jesus verraten sein wollte und verraten sein mußte, ebenso wie England durch den Krieg gedemütigt wurde, weil es gedemütigt und betrogen sein wollte (Kangaroo, S. 254); ähnlich wurden im Kriege auch nur die Soldaten getroffen, die durch eine „Ahnung" getroffen sein wollten (Aaron's Rod, S. 122), und schließlich ist an einem Mord nicht der Mörder schuld, sondern der Ermordete. Nach dem Verlust seiner Brieftasche im Straßengedränge (für D. H. Lawrence nach C. Carswell The Savage Pilgrimage, S. 119 ein tatsächlicher Verlust aus seinem Florenz-Aufenthalt) kommt Aaron zu dem Ergebnis, S. 245:

> No man is robbed unless he incites a robber. No man is murdered unless he attracts a murderer. Then be not robbed: it lies within your own power. And be not murdered. Or if you are, you deserve ist.

[56]) Mit dieser unlösbaren Frage bleibt ferner auch für eine kritische Einstellung letztlich die Entscheidung erschwert, ob ein Dichter ein Prophet einer kommenden neuen Zeit ist oder ob er nur als Deuter seiner eigenen Epoche und deren Geist gelten kann, und es könnte eigentlich nur festgestellt werden, ob er unter den Propheten bzw. Deutern eine erste Stimme oder ein Mitläufer ist. Vor eine solche Schwierigkeit sieht man Middleton-Murry gestellt.

D. H. Lawrence wird von ihm (u. a. S. 174, Son of Woman) als Lebensabenteurer, Psychologe, Philosoph und Prophet angesprochen, den man von dort aus nicht kritisieren darf, von wo aus er nichts

Die von D. H. Lawrence aus der unentscheidbaren Alternative abgeleitete Berechtigung, sich selbst symbolisch zu nehmen, entspricht nun nicht dem, was nach den begrifflichen Voraussetzungen dieser Arbeit als Gestaltung angesehen sein sollte, sondern zählt seinem subjektiven Ausgangspunkt nach zum Gebiet der Gestaltungsansätze oder Gestaltungsversuche aus der Ich-Perspektive, da die persönlich ausgerichtete Darstellung und eine allgemein bezogene Gestaltung keineswegs ausschließlich im linearen Abhängigkeitsverhältnis von Entwicklung und Aufstieg zu sehen sind. Denn wenn auch Darstellung und Gestaltung als Werk eines Menschen aufeinander beziehbar sein müssen, so wirkt doch die erwähnte Alternative sich auch hier insofern aus, als Gestaltung durchaus nicht das passive Werk symbolischer Verallgemeinerung persönlicher Lebenseindrücke sein kann, sondern sie wird gerade gegenüber diesen persönlichen Momenten weitgehend schöpferisch und aktiv durch außerpersönliche Einsichten und Wertungen korrigiert werden müssen.

Damit erweist es sich als ausreichend, wenn die hier erweiterte Abgrenzung doch wieder zurückgreift auf den am Anfang aufgezeigten Gegensatz des Mit-sich-lebens und Darstellens und des Gegen-sich-lebens und Gestaltens, da die Frage von echter und von Schein-Gestaltung auch innerhalb des Gestaltens an sich Beachtung finden kann. Und wenn dieser Gegensatz letztlich auf die Trennung seiner Hauptfaktoren hinausläuft, um den geometrischen Ort des Lawrenceschen Schaffens aufzuzeigen, so kann unter Benützung des noch immer vorgreifenden Urteils von S. 8 im voraus angenommen werden, daß er unter einem weitläufigen Abszissenwert und unter einer gering ansteigenden Ordinate zu suchen sein wird, so daß das Schaffen nicht hoch hineinragt in die Welt ideenmäßigen Gestaltens und des Schauens und Deutens aus Faktoren des Geistes, sondern daß es immer dem Körperlichen und Erdbodenhaften nahe bleibt, auch wenn D. H. Lawrence diese Erdbodennähe darzustellen weiß in sprachlichem Bilderreichtum, mit mystisch gedämpften Stimmton und hymnenhaft erhobenem Ausruf, dem auch die Leidenschaft des Fragens und Behauptens nicht fremd ist, und auch dann, wenn innerhalb dieser Sphäre ebenso alle hier verfügbaren Kräfte wie der Inbegriff möglicher Seelenregungen

---

leisten wollte, vom Gebiet des Künstlers (vgl. dazu als möglichen Stützpunkt den Brief vom 1. Februar 1913: „...this novel is perhaps not such good art, but it is what they want, need, more, or less"). Am Schluß seiner Lawrence-Betrachtung aber nimmt Middleton-Murry selbst das vorangestellte Urteil zurück und nennt das Ergebnis seiner Lawrence-Beschäftigung: „not prophecy or wisdom", sondern „you gave... the gift of yourself" (S. 389). Und diese Selbstkorrektur ist insofern zu bestätigen, als D. H. Lawrence rein zeitlich betrachtet mit verschiedenen Grundmotiven seines Werkes nicht mehr als original angesehen werden kann, selbst wenn diese Grundmotive auch von ihm zutiefst erlebt sind, denn schon eine Generation vor dem Beginn seines Lebens setzt das Revoltieren ein gegen bestehende Gesellschaftsordnungen, gegen das rationale Element des „precious Victorian age" (Assorted Articles, S. 212), schon vor dem Einsetzen seines Werkes kennt man das Fragespiel um Besitz und Ehe und sieht im Christentum und seiner Nächstenliebe den Ausgangspunkt für verschiedene Mißstände menschlichen Zusammenlebens.

lebendig gemacht wird, die ein bewegtes Leben aus dem Verwobensein all seiner Motive zu bieten hat.

Aus dem eigenartigen Verhältnis von Abszisse und Ordinate ergibt sich für das Werk nun eine Doppelheit oder fast ein Widerspruch seiner inneren Haltung. Die weitläufige Abszisse, der ein Reichtum erdbodennahen Erlebens zur Verfügung steht, ist es wohl, die in D. H. Lawrence die Ueberzeugung weckt, Stärke des Erlebens an sich vermöchte gleichbedeutend zu sein mit lebensführenden Eigenschaften überhaupt, und so kann es unternommen werden, im Reichtum erlebnismäßiger Kräfte die Keimzelle des Lawrenceschen Botschaftsbewußtseins zu sehen.

Der gering ansteigenden Ordinate aber, die sich besonders gegenüber der Erlebnisstärke zu behaupten hat, fällt dieses lebensführende Sichten nun nicht so leicht, tastend vielmehr muß sie um sich greifen nach noch unerprobten Stützpunkten, und sie muß schließlich anerkennen, daß der Erlebnisreichtum der Ergänzung durch übergeordnete, d. h. unpersönliche Werte bedarf, wenn er seine bisher nur erlebnismäßig überragende Stellung behaupten will. Und so kommt das Werk aus der Doppelheit dieses Ansatzes zu der Doppelheit der Haltung, die aus dem Reichtum des Erlebens einmal jeden führenden geistigen Wert zu leugnen scheint, während er dann doch wieder für eine kleine Gruppe von Menschen hineingenommen werden muß, die über dem Erleben auch der Einsicht fähig sind, und die erst dann zu eigentlichen Führern werden, wenn ihnen mit der Einsicht auch die Verantwortung für das Leben von eigener Person und Mitwelt zuerteilt wird. Solange nun aber diese Führereigenschaft sich vom Werk her nicht beweist, solange kann auch nur von einem Führer- und Botschaftsbewußtsein auszugehen sein, das vorerst auf die Stufe eines dynamisch-psychologischen Mittelgliedes stehenbleibt.

Belege für diese Doppelheit der Haltung bietet vor allem Fantasia of the Unconscious und zwar schon mit den Einleitungsworten; ferner S. 61:

> Mental consciousness is a purely individual affair. Some men are born to be highly and delicately conscious. But for the vast majority, much mental consciousness is simply a catastrophe, a blight. It just stops their living.
>
> S. 67/8: For the mass of people, knowledge must be symbolical, mythical, dynamic. This means, you must have a higher, responsible, conscious class: and then varying degrees the lower classes, varying in their degree of consciousness. Symbols must be true from the top to bottom. But the interpretation of the symbols must rest, degree after degree, in the higher, responsible, conscious classes. To those who cannot divest themselves again of mental consciousness and definite ideas, mentality and ideas are death, nails through their hands and feet.
>
> S. 74/5: It is not the nature of most men to know and to understand and to reason very far. Therefore, why should they make a pretence of it? It is the nature of some few men to reason, then let them reason. Those whose nature it is to be rational, will instinctively ask why and wherefore, and wrestle with themselves for an answer.
>
> S. 84: It is the business of very few to understand, and for the mass, it is their business to believe and not to bother, but to be honourable and humanly to fulfil their human responsibilities. To give

active obedience to their leaders, and to possess their own souls in natural pride.

Unbedingt eindeutige Beweise für ein hervortretendes Botschaftsbewußtsein, dem ein Botschaftsinhalt noch nicht gegenübersteht, stellen auch hier wieder die Selbstzeugnisse zur Verfügung, d. h. im wesentlichen die Briefe. Roman und Novelle haben demgegenüber nur bedingte Belege zu bieten, da sie — im Gegensatz zu der schon zitierten theoretischen Prosa — die zweifelnde Frage zulassen müssen, ob von vornherein eine Identität von siegendem Prinzip und Held mit dem dahinter sich äußernden Dichter anzusetzen sei, wenn es auch als eine dem Kunstschaffen immanente Logik gelten sollte, daß der Dichter nur die Figur zum Sprecher seiner Hauptgedanken macht, die innerlich oder äußerlich den Sieg davonträgt. Dazu kommen ferner ein paar vereinzelte Belege, in denen die Worte des Helden unmerklich und unmißverständlich in eine Rede des Dichters übergeht, eine Tatsache, die nachträglich vielleicht anerkannt werden oder wie in Aaron's Rod (S. 175), eine langatmige und dennoch dürftige Entschuldigung finden kann [57]).

So ist auch das ganze 13. Kapitel in Aaron's Rod „Wie es Ihnen gefällt" voll von solchen kaum verhüllten Deutungen vom Dichter her, und Aaron ist hier der Mann, der Halt und Führung suchen geht, da er zu der Gruppe von Menschen gehört, für die „mental consciousness" ein Lebenshindernis bedeutet, „it just stops their living," denn Lawrence wagt es, von ihm zu behaupten (S. 174):

> All his life he had hated knowing what he felt. He had wilfully, if not consciously, kept a golf between his passional soul and his open mind.

Daher verläßt Aaron Heimat und Familie, um in Italien den führenden Freund — Lilly — zu finden, der sich seiner Führereigenschaften bewußt zu sein scheint (S. 78 und 90):

> Lilly was somewhat puzzled, but he had a certain belief in himself as a saviour.,

und den seine Frau schelten kann:

> You shouldn't try to make a little Jesus of yourself, coming so near to people, wanting to help them, was Tanny's last word.

Auch Somers in Kangaroo lebt im Glauben seiner Führereigenschaft und Botschaftsbefähigung (S. 98):

> "But who are your leaders?" he asked, thinking of course that it was his own high destiny to be a leader [58])

---

[57]) In his own powerful but subconscious fashion Aaron realised this. He was a musician. And hence even his deepest ideas were not word-ideas, his very thoughts were not composed of words and ideal concepts... If I, as a word-user, must translate his deep conscious vibrations into finite words, that is my own business. I do but make a translation of the man. He would speak in music. I speak in words... These words are my own affair. His mind was music.

[58]) Vgl. ergänzende Aeußerungen zum Glauben an die Befähigung zur Führung und Botschaft in The White Peacock, S. 68 und 439. — Aaron's Rod, S. 102, 117, 152, 259. — Kangaroo, S. 100, 170/71, 183. — The Plumed Serpent, S. 447.

Bei den nun aus den Briefen folgenden Belegen des Botschaftsbewußtseins ist aber von vornherein einschränkend zu berücksichtigen, daß sie in manchen Augenblicken bei D. H. Lawrence auch aus einem gewissen Selbsterhaltungstrieb entstehen gegenüber einer nicht verstehen-wollenden oder nicht verstehen-könnenden Kritik. Aeußerungen über den eigenen Wert und die eigene Wichtigkeit können demgemäß auch ein Sich-selbst-zusprechen bedeuten, ein Sich-vergewissern des eigenen Weges und Wertes und ein Sich-innerlich-stärken gegenüber einem allseitigen Zweifel. Trotz dieses Abstriches bleiben sie aber deutlicher Ausdruck einer tiefen Ueberzeugung von eigenem Wert und eigener Leistung. So heißt es schon in einem Brief vom 1. Februar 1913, der all die Momente enthält, die als Merkmale einer vorwiegend darstellend schaffenden Kunst angeführt wurden — Darstellungszwang, gefühlsmäßige Stellungnahme, Neuschreiben der Werke, Bewußtsein eigener Leistung —:

> I have done 100 pages of a novel. I think you will hate it, but I think, when it is re-written, it might find a good public amongst the Meredithy public. It is quite different in manner from my other stuff — far less visualised. It is what I can write just now, and write with pleasure, so write it I must, however you may grumble. And it is good, too. I think, do you know, I have inside me a sort of answer to the want of to-day: to the real, deep want of the English people, not to just what they fancy they want. And gradually, I shall get my hold on them. And this novel is perhaps not such good art, but it is what they want, need, more or less. But I needn't talk about it, when only 106 pages are written [59]).

Von dem Glauben an die eigene Persönlichkeit und die ihr zufallende Aufgabe weiß aber auch schon E. T. aus dem unmittelbaren Umgang mit dem jungen D. H. Lawrence zu berichten. Vgl. S. 49 und 213:

> When an individual has more of any quality than other people I think it ought to be shared, don't you? he asked tentatively... he continued:
>
> When one has bigger mental gifts, for instance, I think they ought to be used to help other people. That must be what they're given us for, don't you think so?...
>
> Perhaps I shall be something some day, I mean a bit more than ordinary [60]).

---

[59]) Aehnliche Aeußerungen vgl. in den Briefen vom: 17. April 1913, 27. Oktober 1913, 28. Oktober 1913 — 8. Mai 1914 — 5. September 1915, 6. November 1915, 12. Dezember 1915, S. 292, Dezember 1915 — 24. Februar 1916 — 9. Januar 1917 — 1. September 1918, 12. September 1918 — 15. März 1928.

[60]) D. H. Lawrence sieht hiernach seine Besonderheit in „mental gifts". Diese Meinung scheint nur bis zu den ersten Anfängen des Schaffens bestanden zu haben, denn auch weitere, von E. T. erwähnte Aeußerungen, wie S. 102, 112 und 131: „Now, as for me, I trust entirely to the intellect.", gelten für die Zeit vor dem „Literary Début", während die Briefe aus dem Jahr 1915 dann in anderer Richtung urteilen; vgl. S. 232: „It is not your brain you must trust to, nor your will — but to that fundamental pathetic faculty for receiving the hidden waves that come from the depths of life, and for transferring them to the unreceptive world". — In demselben Sinn sieht Somers in Kangaroo,

Einen ähnlichen Eindruck hat die Schwester von E. T. über D. H. Lawrence gewonnen, den sie allerdings anders ergänzt:

> He felt himself a medium charged with some power for the good of mankind. Yet he wished he could escape it and grow stout, and attractive to women. He longed to be loved as a man instead of as a poet.

Der Glaube, daß die Eigenart seines Wertes in geistigen Leistungen werde zu suchen sein, wird von D. H. Lawrence also schon bald selbst bezweifelt. Die Zeit dieser Zweifel kennt ein deutliches Anlehnungsbedürfnis und lebt in der Hoffnung, daß Stützpunkte und Handhaben von außen würden gewonnen werden können. Vgl. E. T., S. 76. Und so kann auch das Urteil über den Sinn der gemeinsam betriebenen Lektüre von ihr aus demselben Anlehnungsbedürfnis gesehen werden (S. 112):

> In all his reading he seemed to be groping for something that he could lay hold of as a guiding principle in his own life. There was never the least touch of the academic or the scholastic in his approach. What he read was to be applied here and now; he seemed to consider all his philosophical reading from the angle of his own personal need.

Mit dem Erscheinen seines ersten größeren Werkes, The White Peacock, ist das Gefühl einer inneren Verlorenheit noch so stark, daß E. T. berichten kann (S. 189):

> Lawrence sent me a copy with a verse on the fly-leaf saying he was a leaf blown in the wind, ...

D. H. Lawrence kommt also an diesem frühen Abschnitt seines Schaffens mehr oder weniger zu der Erkenntnis, daß das, was ihn positiv von seinen Mitmenschen trennt, nicht eine überragende geistig-verstandesmäßige Schöpferkraft ist, sondern eine Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit für Daseinsformen und Seelenregungen, die berichtend-darstellend von ihren Eindrücken spricht, die das Leben um sich zu erfassen weiß, die aber auch ihrerseits von diesem Leben erfaßt bleibt, und die über den Stationen des Weges vergessen kann, daß ein Weg eigentlich immer nur das ist, was seinen Ausgangspunkt und vor allem sein Ziel kennt. Daher klagt D. H. Lawrence über das stückweise Arbeiten an The White Peacock, das um so mehr stückweise Arbeit bleibt, als ihm noch ein einheitlicher Leitgedanke fehlt. E. T., S. 104:

> I'm afraid it will be a mosaic. My time's so broken up. In the morning when I should love to sit down to it I have to go to school. And when you've done the day's teaching all your brightness has gone. By the time I get back to the writing I'm another man. I don't see how there can be any continuity about it. It will have to be a mosaic, a mosaic of moods.

S. 170, die Aufgabe der auserlesenen „some men". Das könnte bedeuten, daß D. H. Lawrence mit dem Einsatz seines dichterischen Schaffens zu einer Umwertung gekommen ist, da die Dichtung ihm nicht aus „mental gifts", sondern aus dem „listen only to the living life that is a rising tide in their own being" entstanden ist. Vgl. S. 145 dieser Arbeit

Das in D. H. Lawrence lebende Vertrauen auf eine Befähigung zu Führung und Botschaft steht bisher nur seiner eigenen Erlebnisfähigkeit gegenüber und beginnt später die Notwendigkeit einzusehen, die wahren Führereigenschaften von Verantwortung, Voraussicht und Einsicht irgendwie in das eigene Leben und Werk hineinzunehmen und mehr als nur erlebnismäßige Lebenszusammenhänge anzuerkennen. Diese Erkenntnis steht aber noch für Fantasia of the Unconscious eher auf der Stufe des Ringens und Fragens als auf der Stufe des Leistens, da es das Wesen einer rationalen Natur ist (S. 52): „Those whose nature it is to be rational, will instinctively ask why and wherefore, and wrestle with themselves for an answer".

Das Streben und die gesuchte Antwort aber werden vorerst zusammengefaßt unter dem dehnbaren Begriff des „Neuen", von dem noch nichts weiter feststeht, als daß es neu ist im Vergleich zum Bisherigen. Innerer Antrieb aber zum weiteren Verfolg dieses „Neuen" ist weitgehend das Botschaftsbewußtsein, das als dynamisch-psychologisches Mittelglied zwischen Darstellung und Gestaltung steht.

9. Januar 1916: I have written the first part of a short story, but I don't know how to go on. You see one must break into a new world and it is so difficult [61]).

[61]) Vgl. auch am 22. April und 5. Juni 1914.

II. Abschnitt

Gestaltung auf dem Hintergrund von Darstellung

Logisch-psychologische Rückschlüsse, der Vergleich zwischen Dichtung und Malerei sowie eine Reihe von Selbstzeugnissen haben im I. Teil dieser Arbeit das spontane, persönlich-ausdrucksmäßige Element im Schaffen von D. H. Lawrence als Tatsache herausgestellt.

Der II. Teil gehört nun der inhaltlich-stofflichen Umreißung der Gebiete, die ein Ausdrucks- und Darstellungsverlangen im Dichter wecken, das allmählich von der Hoffnung erfüllt wird, im darstellenden Schaffen auch einen Gestaltungswert zu erreichen, der vom aufnehmenden Leser dann als „plainer message" im Sinn des „what I do mean" empfunden werden kann, denn:

> Let us accept our own destiny. Man can't live by instinct, because he's got a mind.... Man has a mind, and ideas, so it is just puerile to sigh for innocence and naive spontaneity [62]).

Der Aufbau des II. Teiles folgt dabei im wesentlichen dem eigenen Rhythmus des Lawrenceschen Werkes, das die Gestaltung weitgehend in Verbindung mit der Darstellung zu erreichen sucht und dessen Stufen — in notwendiger Normierung — folgende zu sein pflegen:

Umsehen in der ihn umgebenden Welt,
Fixierung eines meist persönlich empfundenen Problems,
Zersetzende Analyse, Fragestil: „What's to be done?"
Gestaltungsversuche aus größerer Sicht,
Rückfall auf persönliche Entscheidungen.

Nach der bisherigen Darlegung ergibt also die Gegenüberstellung von Darstellung und Gestaltung für die Beurteilung eines Dichtwerkes folgende Anhaltspunkte:

Dichterische Darstellung bedarf der Erlebnisgrundlage, sie ist geradezu diese wortgewordene Erlebnisgrundlage selber. Reine Gestaltung dagegen ist nicht so sehr durch die emotionale Lebensschicht ihres Schöpfers gegangen, wie sie aus Kräften des Geistes mit vorwiegend verstandesmäßigen Allgemein-Gesichtspunkten einsetzt. Dichterische Gestaltung aber ist demnach Darstellung des Erlebten in einer größeren Einordnung und im Rahmen geistig wertender Zielsetzung.

---

[62]) Assorted Articles, S. 205/6. Datierbar für 1924. — Einen wichtigen Beleg für den Weg von Klären zu Erklären vgl. S. 68 dieser Arbeit (Ass. Art., S. 98): man muß die Gefühle kenntlich, erkenntlich machen, um ihnen ganz leben zu können.

Versagt dem Gestalten die gestaltende Kraft, so wird das Ergebnis ein mehr oder weniger essay-artiges Aufzeigen bekannter Tatbestände sein. Fehlt dem dichterischen Schaffen die Erlebnisgrundlage, so ist es sinnlos, dem „Werk" gegenüber noch von Dichtung zu sprechen. Dementsprechend äußert D. H. Lawrence z. B. von der Zeit, in der er sich bevorzugt abstrakt-philosophischem Schaffen widmet:

> 23. Mai 1917: There is no writing and publishing news. Philosophy interests me most now — not novels or stories. I find people ultimately boring: and you can't have fiction without people. So fiction does not, at the bottom, interest me any more. I am weary of humanity and human thing. One is happy in the thoughts only that transcend humanity.

Für dichterisches Schaffen ist also die Verbindung zum Leben und Erleben unerläßlich; tritt nun diese Verbindung zugunsten abstrakten Denkens in den Hintergrund, so wird das dichterische Schaffen allmählich zur Unmöglichkeit: „you can't have fiction without people [63]).

Gestaltung muß also hinzukommen, um die dichterische Darstellung zu fundieren oder zu sichern, und Gestaltung bedeutet mit obiger Festlegung das Einordnen des Erlebens in größere geistige Zusammenhänge, aus denen sich letztlich die Botschaft formulieren soll, die der Dichter für die Zwischenzeit immer nur erst in Aussicht stellen kann.

Fehlt dem dichterischen Schaffen diese Grundlegung durch die Gestaltung, so bleibt es Selbstdarstellung, in der die Worte zu eng mit dem eigenen Herzen verbunden bleiben, um Botschaftsträger sein zu können, und es wird auch nicht über den Zusammenhang biographischer Tatsachen hinausragen, denen gegenüber es müßig ist, nach dem Warum und Weshalb des Geschehens zu fragen, ebenso wie es wenig Sinn hat, ergründen zu wollen, warum es heut regnet, wenn doch gestern noch die Sonne schien. Daher kann z. B. Aaron auf die Frage, warum er Frau, Kinder und Heimat verlassen habe, folgende Antwortenreihe geben (Aaron's Rod, S. 154):

> "Then upon what grounds did you abandon your family? I know it is a tender subject. But Lilly spoke of it to us, and as far I could see...."
>
> "There were no grounds," said Aaron. "No, there weren't. I just left them."
>
> "Mere caprice?"

---

[63]) Ueber das Schicksal dieses philosophischen Arbeitens vgl. schon nach kaum einem Jahr, 12. März 1918: „I ebb along with the American essays, which are in their last and final form. In them, I have got it all off my chest. I shall never write another page of philosophy — or whatever it is — when these are done. Thank God for that. Yet it is absolutely necessary to get it out, fix it, and have a definite foothold, to be sure." — Die Anfänge dieses Arbeitens reichen bis 1915 zurück; bezeichnend für die daran geknüpften Erwartungen ist die Titelankündigung „Morgenrot" (vgl. The Letters, S. 235, 237 und 240). — Das Ergebnis aus dem Vergleich all der hierher gehörigen Aeußerungen ist, daß D. H. Lawrence die Verbindung zum Leben und Erleben überaus schnell wieder aufnimmt; die Welt abstrakten Denkens vermag es nicht, ihn über einen längeren Zeitraum hinweg zu fesseln, sondern soll ihm nur notwendige Positionspunkte vermitteln.

"If it's a caprice to be begotten — and a caprice to be born — and a caprice to die — then that was a caprice, for it was the same."

"Like birth or death? — I don't follow."

"It happened to me: as birth happened to me once — and death will happen. It is a sort of death too: or a sort of birth. But as undeniable as either. And without any more grounds."

The old, tremulous man, and the young man, were watching one another.

"A natural event," said Sir William.

"A natural event," said Aaron. ...

"Not any reason that would be any good. It wasn't a question of reasons. It was a question of her and me and what must be. What makes a child be born out of its mother, to the pain and trouble of both of them? I don't know.

"But that is a natural process."

"So is this — or nothing."

"No," interposed the Major. "Because birth is a universal process — and yours is a specific, almost unique event."

"Well, unique or not, it so came about. I didn't even leave off loving her — not as far as I know. I left her as I shall leave the earth when I die — because it has to be."

1. Stoffliche Erfassung der Darstellungsgebiete

Das „Neue" und seine Fixierungsversuche

Die Fixierungsversuche des „Neuen" gehörten an sich betrachtet nicht an den Anfang dieses Teiles, der die stoffliche Erfassung der Darstellungsgebiete verfolgt, sondern sie müßten einem Abschnitt zugerechnet werden, der die Anfänge der Gestaltung herausarbeitet. Denn es ist das Streben zur Gestaltung, das hier unter dem Begriff des „Neuen" zusammengefaßt ist und das ein vorläufiges Versprechen für all das sein soll, was im Augenblick noch nicht geleistet werden kann.

Da nun aber die Gestaltung bei D. H. Lawrence weitgehend im Darstellen verankert ist und da für die Darstellung die Verbindung mit der Seelen- und Datenbiographie des Dichters schon offensichtlich wurde (vgl. S. 19), so werden die Fixierungsversuche des „Neuen" dahinauslaufen, daß es unternommen wird, das „Neue" vom biographischen Teil her aufzufüllen [64]). Hinter diesen Ansätzen, das „Neue" zu umreißen, werden also letztlich psychologische wie stoffliche Momente des eigenen Lebens sichtbar werden, und die psychologischen Momente werden dieselbe Gefühlsbetontheit aufweisen, wie es in der Einstellung zu eigener und fremder Kritik im ersten Abschnitt dieser Untersuchung schon deutlich wurde.

So bezeichnen die Briefe vor allem der ersten Schaffensjahre dieses „Neue" fast durchgängig mit „pure", „real", „absolute" oder „living truth", und die ebenso zahlreichen Benennungen des „Neuen" unter dem

[64]) Von der Lyrik her müßte es möglich sein, hierzu den entscheidenden Beweis zu erbringen, da sie es, als darstellende Dichtung, eindeutig bestätigen könnte, welches die Hauptgebiete ihres Darstellens sind.

Bilde des wieder keimenden Lebens, des Frühlings und der neuansetzenden Knospen, bleiben ebenso inhaltsleer, wie sie im Grunde nur die Tatsache verraten, daß etwas Neues erstrebt wird, und zwar, daß es zuversichtlich erstrebt wird.

> 9. September 1915: It is only the new spring I care about, opening the hard little buds that seem like stone, in the souls of people. They must open and a new world begin. But first there is the shedding of the old, which is so slow and so difficult, like a sickness.
> 9. August 1924: What we need is to smash a few big holes in European suburbanity, let in a little real fresh air [65]).

In demselben Sinn lauten die Schlußworte der Einleitung aus „Fantasia of the Unconscious, S. 19:

> Climb down, Pisgah, and go to Jericho. Allons, there is no road yet, but we are all Aarons with rods of our own [66]).

Neben diesen mehr psychologisch zu sehenden Aeußerungen, die verhältnismäßig früh schon bei D. H. Lawrence feststellbar sind, und die im Grunde nur eine Vorankündigung dessen sind, was für die nächste Zeit erst noch geleistet werden soll, finden sich vielleicht noch frühere Aeußerungen, die es verraten, wie diese Vorankündigung eingelöst werden wird: das schon versprochene, aber bisher noch inhaltlich leer gebliebene „Neue" wird es versuchen, vom Gebiet der Darstellung eine Auffüllung zu gewinnen.

> 17. April 1913: I can only write what I feel pretty strongly about: and that, at present, is the relation between men and women. After all, it is the problem of to-day, the establishment of a new relation, or the readjustment of the old one, between men and women.
> 26. April 1913: Pray to your gods for me that "Sons and Lovers" shall succeed. People should begin to take me seriously now. ... And I am so sure that only through a readjustment between men and women, and a making free and healthy of this sex, will she get out of her present atrophy. Oh, Lord, and if I don't "subdue my art to a metaphysic" as somebody very beautifully said of Hardy, I do write because I want folk — English folk — to alter, and have more sense.
> 7. Februar 1916: You ask me about the message of the "Rainbow". I don't know myself what it is: except that the older world is done for, toppling on top of us: and that it's no use the men looking to the women for salvation, nor the women looking to

---

[65]) Die Briefsammlung enthält eine Fülle weiterer Formulierungen dieser Richtung. Vgl. am: 3. April 1914, 21. Oktober 1914 — 31. Mai 1915, Juni 1915 (S. 238), Juni 1915 (S. 241), 9. Juli 1915, 16. August 1915, 5. September 1915, 18. September 1915, 22. September 1915, 26. Oktober 1915, 30. Oktober 1915, 11. November 1915, 28. November 1915, November 1915 (S. 271), 7. Dezember 1915, 12. Dezember 1915, 27. Dezember 1915 — 27. September 1916, 25. November 1916 — 3. März 1917, März 1917 (S. 401), 1. April 1917 (S. 402), 1. April 1917 (S. 404) — 27. Dezember 1923 (M. D. Luhan) — Sunday, Spring 1926 — 8. November 1927 — 1. April 1928, August 1928 (S. 747) — 12. Juni 1929 (Frieda Lawrence).

[66]) Fantasia of the Unconscious und Aaron's Rod entstehen um dieselbe Zeit. Sie zeigen daher in den Gedankengängen wie in den Bildkreisen verschiedene gemeinsame Züge (vgl. S. 76 dieser Arbeit); die Metapher hier besagt, daß wir dasselbe tun sollen, was Aaron auch tut, nämlich auf die Suche gehen.

sensuous satisfaction for their fulfilment. There must be a new world [67]).

Aus der Zusammenstellung der persönlich gehaltenen Briefe mit den bildlich und gedanklich nichtssagenden Formulierungen des „Neuen" als „new spring" oder „living truth" wird es dann immer deutlicher, daß die Gestaltung dieses „Neuen" gewagt werden soll aus dem Glück und der Kraft des Erlebens, das schon die Darstellung gespeist hatte, wenn auch die Lyrik anscheinend mehr die quälende Seite dieses Erlebens zum Ausdruck bringt [68]).

Im Frühjahr 1912 hatte D. H. Lawrence seine spätere Frau kennengelernt, und schon bald heißt es von ihr in einem Brief vom 17. April 1912: „she is the woman of a lifetime" und weiteren Aufschluß über die gefühlsmäßige Einstellung und Umstellung gibt ein Brief vom 19. August desselben Jahres:

> For ourselves, Frieda and I have struggled through some bad times into a wonderful naked intimacy, all kindled with warmth, that I know at last is love. I think I ought not to blame women, as I have done, but myself, for taking my love to the wrong woman, before now. Let every man find, keep on trying till he finds, the woman who can take him and whose love he can take, then who will grumble about men or about women. But the thing must be two-sided. ... Oh, if people could marry properly; I believe in marriage.
>
> 24. Dezember 1912: Once you've known what love c a n be, there's no disappointment any more, and no despair. If the skies tumble down like a smashed saucer, it couldn't break what's between Frieda and me. I think folk have got sceptic about love — that's because nearly everybody fails. But if they do fail, they needn't doubt l o v e. It's their own fault. I'll do my life work, sticking up for the love between man and woman. ... But I shall always be a priest of love, and now a glad one — and I'll preach my heart out.

Das persönlich gewonnene Bekenntnis: „I believe in marriage" führt ihn also weiter zu der prinzipiellen Feststellung: „that only through a readjustment between men and women, and a making free and healthy of this sex, will she (England) get out of her present atrophy". Das eigene Leben und Erleben in seinen frohen und unfrohen Stunden ist es also, das ihm zum Maßstab wird für eine größere Menschheitsgruppe und deren Lebensbedingungen [69]).

---

[67]) Vgl. ferner die Briefe vom 23. Dezember 1912 — 2. November 1915 — 15. Februar 1916, 11. Oktober 1916 und in Verbindung mit Teil II, 6 den Brief vom 12. April 1927.

[68]) Vgl. das darstellende Schaffen, d. h. den Gedichtband „L o o k : W e h a v e C o m e T h r o u g h !" (Brief vom 29. Januar 1917). C. C a r s w e l l gibt die vollständige Geschichte des Titels, S. 85: The title of "Man and Woman" was changed to "Poems of a Married Man", and then again to "Look! We have Come Through!"

[69]) Vgl. hierzu aus F a n t a s i a o f t h e U n c o n s c i o u s ähnliche Verbindungen für Erleben und Gestalten (S. 124): „The best thing I have known is the stillness of accomplished marriage, when one possesses one's own soul in silence, side by side with the amiable spouse, and has left off craving and raving and being only half one's self." — S. 111: „Deeply fulfilled through marriage, and at one with his own soul, he must now undertake the responsibility for the next step into the

Aber da dieser Maßstab auf die Grundlage des Erlebens allein gestellt ist, so kommt ihm wohl eine augenblickliche Absolutheit, doch keine Dauer zu; der Maßstab ist vergänglich mit dem Wandel des persönlichen Erlebens.

Wenn es also im Oktober 1916 (vgl. Fußnote 67) und am 17. Januar desselben Jahres übereinstimmend heißen konnte:

> I am very glad you are happy. That is the right way to be happy — a nucleus of love between a man and a woman, and let the world look after itself. It is the last folly, to bother about the world. One should be in love and be happy — no more ...,

so deutet doch ein dazwischenliegender Brief einen beginnenden Wandel im Bereich des eigenen Erlebens an, der dann auch auf die Gestaltungsversuche übergreifen wird. Vgl. den Brief vom 7. Februar 1916 (S. 60) [70]).

Von Freunden wie auch von seiner Frau wird berichtet, daß sich zum dritten Kriegswinter bei D. H. Lawrence eine Krisenstimmung bemerkbar machte, die sowohl das Zusammenleben im Freundeskreis wie besonders auch in seiner Ehe vor große Schwierigkeiten stellte. In Kangaroo, S. 266, lautet die Zusammenfassung dieser Stimmung: „Poor Harriet spent many lonely days in the cottage. Richard was not interested in her now."

Die Krisenstimmung im Verhältnis zu seiner Frau mag für D. H. Lawrence ihre eigenen, inneren Gründe haben, und diese Gründe mögen sicherlich noch verstärkt worden sein durch eine von außen kommende Gereiztheit, zu der im wesentlichen der Kriegszustand Anlaß gab — der auf ihnen beiden lastende Spionageverdacht (da seine Frau eine Deutsche war), das Scheitern seiner Auswanderpläne und nicht zuletzt die ihn peinigenden ärztlichen Massenuntersuchungen, in denen der Grad seiner Kriegsverwendungsfähigkeit festgestellt werden sollte (vgl. Kangaroo, Kapitel „The Nightmare" und die Folgen dieses Kapitelinhaltes im weiteren Verhalten von Richard Somers; II 2, Fragestil) — wichtig daran ist hier im Augenblick nur die Tatsache, daß die Aeußerungen der Jahre 1912—1916 (S. 60/1) in auffälliger Weise zum Verstummen kommen und neuen Fixierungsversuchen Platz machen, die nun nicht mehr in der „relation between men and women" „the problem of to-day" sehen, und denen der Glaube verloren gegangen ist, daß man England durch eine „establishment of a new relation, or the readjustment of the old one, between men and women" werde retten können.

> 29. Dezember 1917: For the last nine months nothing has interested me but thinking about "deep subjects", as you call them. But I find myself becoming more unsociable. As soon as I have promised to meet people I want to take my heels in the opposite direction....

---

future. He must now give himself perfectly to some further purpose, some passionate purposive activity." — S. 97: „Men, being themselves made new after the action of coition, wish to make the world new."

[70]) H. Gregory Pilgrim of the Apocalypse, S. 35, macht auf die Tatsache aufmerksam — deren Grundlage in dem erwähnten Brief liegen könnte —, daß der anfangs vorgesehene Titel für The Rainbow gelautet habe "The Wedding Ring"; es deutet sich also mit dieser Titeländerung der oben aufgezeigte Wandel im Erleben und Gestalten an. — Vgl. ferner die Aussage aus Kangaroo, S. 102 d. i. Fußnote 116.

21. Februar 1918: As for my feelings — they won't interest you very much. About the world, I feel that nothing but a quite bloody, merciless, almost anarchistic revolution will be any good for this country; a fearful chaos of smashing up. ... I know it s h o u l d come, and must come; yet I would like to go away, not to see it. ... — Then, as to work, I d o n't think that to work is to live. Work is all right in proportion: but one wants to have a certain richness and satisfaction in oneself, which is more than anything p r o d u c e d. One wants to b e. I think we need, not to paint or write, but to have a liberation from ourselves, to become quite careless and free. And we need to go away, as soon as we can, right to a new scene, and at least for a bit, live a new life. ... and in some queer way, by f o r g e t t i n g everything, to start afresh. We live now in such a state of tension against everything. — ... But it is no good, if work, or love[71]) either seems to you to be the be-all and the end-all. Work and love are subsidiary. What one wants is a free, spontaneous, harmonious relation amongst ourselves, each of us being in some way a complete fulfilled being.

1. Juli 1919: The great thing is not to give in — not to lose one's sense of adventure. Truly one is a dead failure at this life over here — I am — but there are lots of lives. I've not lived more than two out of nine. That's seven to the good; and life's the only thing

---

[71]) Es besteht hier nun allerdings die Schwierigkeit, genau zu umreißen, was D. H. L a w r e n c e mit „love" gemeint haben könnte, denn es sind verschiedene Formen des inneren Erlebens, die mit dem einen Wort „love" bezeichnet werden. So ist Liebe für ihn einmal die eheliche Liebe, und darüber sagt er (2. VI. 1912): „Frieda ... says 'I'm so happy I don't even want to kiss you'. So there, you see, Love is a much bigger thing than passion, and a woman m u c h more than sex." In derselben Richtung scheint sich dann das Erleben zu vollziehen, daß er „universal love" nennt, denn er sagt (17. I. 1913): „I daren't sit in the world without a woman behind me. And you give me that feeling a bit: as if you were uneasy of what is behind you. Excuse me if I am wrong. But a woman that I love sort of keeps me in direct communication with the unknown, in which otherwise I am a bit lost." Vgl. „T h e F o x", („T a l e s", S. 462).

Demgegenüber soll es nun durchaus etwas Gegenteiliges und Negatives bedeuten, wenn von der „Christian love" gesprochen wird (7. VII. 1914): „like Christ's — thou shalt love thy neighbour as thyself — has given room for all the modern filthy system of society". Christliche Liebe und Nächstenliebe sollen aber dennoch etwas anderes sein als „universal love", obwohl es nach dem folgenden Ausspruch schwer wird, zu ermessen, in welcher unterschiedlichen Weise eine solche Liebe sich im praktischen Leben verwirklichen müßte (2. XI. 1915): „You say that the war does not prevent personal life from going on, that the individual can still love and be complete. It isn't true. The quality of love is that it universalises the individual (vgl. Beleg S. 18 dieser Arbeit, Aufgabe der Kunst). If I love, then I am extended over all people, but particularly over my own nation. It is an extending in concentric waves over all people. This is the process of love. And if I love, I, the individual, then necessarily the love extends from me to my nearest neighbour, and outwards, till it loses itself in vast distance. This i s love, there in no love but this. So that if I love, the love must beat upon my neighbours, till they too live in the spirit of the love, and so on, further and further. And how can this be, in war, when the spirit is against love?"

that matters, not love, not money, nor anything else — just the power to live and to be one's own self. Love is heavily overweighted. I'm going to ride another horse. I mean love in general — humanity and all. Life let us cherish.

Und in Fantasia of the Unconscious wird die ratlos-spöttisch gehaltene Frage gestellt (S. 45):

Love — what is love? We'd better get a new idea. Love is, in all, generous impulse — even a good spanking.

Negative Abgrenzung: Wo setzt das „Neue" nicht an

Mit dem Aufgeben von „work" und vor allem „love" — denn wenn dessen Sinn auch nicht eindeutig ist, so kommen doch um dieselbe Zeit auch die zuversichtlichen Aeußerungen um eine „relation between men and women" zum Fortfall — sind deutliche Ermüdungserscheinungen verbunden (vgl. II, 5; „let go"); im Vergessen soll ein neuer Beginn gewonnen werden. Wenn nun also D. H. Lawrence hier im nächsten Satz ankündet „I'm going to ride another horse", so bedeutet das auf dieser Stufe geradezu notwendig, daß dieses „other horse" noch in keiner Weise faßbar vor ihm steht, sondern daß er nun nach einem neuen Anhaltspunkt und einem neuen Symbol Ausschau halten wird, unter dem er das „Neue" jetzt fixieren könnte [72]).

In der Folgezeit scheint dem Leben von D. H. Lawrence aber eine positive Erlebnisbasis für Gestaltungsversuche nicht gegeben zu sein. Daher tragen die Ansätze mehr oder weniger den Stempel des Negativen; sie sagen eigentlich nur aus, daß dieses oder jenes Gebiet nicht der Boden für die Gestaltung des „Neuen" werden könne, daß da oder dort der Kern seiner Botschaft nicht gelegen sein wird, so, wie es vom Grundgedanken des „Rainbow" gesagt wurde (vgl. S. 60; 9. September 1915; ferner aus der Fußnote: 1. April 1917). Die Folgezeit versagte D. H. Lawrence anscheinend ein ähnlich tragendes Erlebnis, wie es die Jahre 1912 bis etwa 1916 erfüllt hatte und von dem aus er das „Neue" positiv umreißen wollte. So glaubt er nun, dieses „Neue" im sondernden Abscheiden fassen zu können, dies und das ist für mich nicht Ansatzpunkt meiner Botschaft, so, wie auch der erste Teil seiner „Philosophie" „destructive" gehalten sein sollte (15. Februar 1916).

Ein Mittelglied zwischen den Fixierungsversuchen positiver und negativer Art bilden vermutlich die Aeußerungen, die wohl einiger Ver-

[72]) Es ließe sich in diesem Zusammenhang vielleicht noch auf folgendes aufmerksam machen: Die Fassungen seines ersten Romans, The White Peacock, zeigen, daß George in jedem Fall unglücklich wird, verheiratet oder nicht verheiratet mit Lettie, d. h. mit der Frau, die er liebt. (Vgl. S. 109 ff. dieser Arbeit.)

Für diese Tatsache sind zwei Deutungen möglich: Entweder schlug hier schon bei D. H. Lawrence eine tiefere Einsicht durch; das Unheil der modernen Menschheit liegt nicht in erster Linie in der Frage von Ehe oder Nicht-Ehe, sondern auch in anderen Zusammenhängen. Oder aber: dem selber noch unverheirateten D. H. Lawrence fehlte die Erlebnisgrundlage einer solchen Lebensstufe, so daß es für ihn keine wesentliche Rolle spielte, ob George unglücklich wurde durch oder ohne die Ehe mit Lettie.

bindung zur eigenen Lebensführung nicht entbehren, die jedoch nicht von so entscheidender Kraft erfüllt sind wie die Aeußerungen über „the relation between men and women" und die vor allem auch viel zu negativ gehalten bleiben, als daß sie eine eigentliche dichterische Erfassung hätten erfahren können. Dennoch sind es Erwägungen und Hoffnungen, die sein Leben ständig begleiten und die einen Lösungsweg enthalten, auf den D. H. Lawrence in letzter Verwicklung immer wieder einmal zurückgreift.

Es ist das einmal die Hoffnung, daß man sich nur an einen anderen Fleck der Erde zu begeben brauche, um ein anderer Mensch zu werden, und das bedeutet auf Grund der Einstellung, die D. H. Lawrence an sich selber mit „gay fatalism" bezeichnete (26. April 1916), notwendig die Hoffnung, daß man dort der andere, d. h. neue und bessere Mensch werden müsse (vgl. S. 135 ff.).

Schon 1915 tauchen Aeußerungen auf, die von einem „pet scheme" sprechen, von einem neuen Leben auf neuem Boden in neuer Gemeinschaft, ein Plan, an dem immer wieder nur die Neuheit an sich und die unbedingte Zuversicht deutlich wird, nicht aber die Einzelheiten dieser Neu- und Andersartigkeit. Fest steht für diese utopischen Gebilde nur der Name — Eden, Hesperides, Rananim — und gelegentlich auch die größere Landschaft: Cornwall, Italien, Amerika. Und wenn es darüber hinaus versucht wird, das Wesen der ersehnten, neuen Gemeinschaft sichtbar werden zu lassen, dann wird eine Anlehnung nötig an historische Vorbilder: die griechischen Philosophenschulen, obwohl gerade sie nicht das gewesen sind, was D. H. Lawrence nach der Kritik an den Bestrebungen von Rolf Gardiner im Sinn hat [73]), denn: Rolf Gardiner ist das Gegenwartsbeispiel, an das D. H. Lawrence sich — mangels eigener positiv-praktischer Vorschläge — anzulehnen sucht: „hikes, dances, songs". Er stimmt dessen Plänen zu und hat als eigenen Beitrag nur hinzuzufügen: „and learn a deep discipline" und muß dann wieder bekennen (3. Dezember 1926):

> And try — keep on trying. It's a thing one has to feel one's way into. Und: If I did come to England to try such a thing, I should depend on you as the organiser of the activities, and the director of activities.

Die ersten Erwägungen um diesen Lieblingsplan tauchen wohl in einem Brief vom 18. Januar 1915 auf:

> We will also talk of my pet scheme. I want to gather together about twenty souls and sail away from this world of war and squalor and found a little colony where there shall be no money but a sort of communism as far as necessaries of life go, and some real decency. It is to be a colony built up on the real decency which is in each member of the community. A community which is established upon the assumption of goodness in the members, instead of the assumption of badness [74]).

1919, mit dem Beginn der eigenen Wanderjahre, hören die Aeußerungen um diesen Plan fast ganz auf. Sie treten gegenüber dem ein-

[73]) Vgl. den Brief an R. Gardiner vom 11. Oktober 1926, Letters, S. 671.
[74]) Aehnliche Aeußerungen vgl. in den Briefen vom 11. November 1915, 20. Dezember 1915 — 11. Oktober 1916 — 8. Januar 1917.

drucksmäßig Neuen dieser Wanderjahre zurück und lernen die Einsicht, daß allein ein neuer Boden nicht ausreichend für Wachstum und Reife von etwas „Neuem" ist, und ehe Rolf Gardiner ihn für seine Pläne zu gewinnen weiß, lautet das inzwischen gewonnene Ergebnis:

> 4. Juli 1924: Myself, I am sick of the farce of cosmic unity, or world unison. It may exist in the abstract — but not elsewhere. And we may all find some abstract ground to agree on. But as soon as it comes to experience, to passion, to desire, to feeling, we are different. And the great racial differences are insuperable. We may agree about abstract, yet practical ideas, like honesty speaking the truth, and so on. And there it ends.

Und am Ende seines Lebens steht auf alter Grundlage eine neue Einsicht; er schreibt am 6. Januar 1930 an M. D. Luhan:

> We talk and make plans: plans of coming back to the ranch and having places near one another — and perhaps having a sort of old school, like the Greek philosophers, talks in a garden — that is, under the pine-trees. I feel I might perhaps get going with a few young people, building up a new unit of life, out there, making a new connect of life. Who knows! We have always talked of it. My being ill so long has made me realise perhaps I had better talk to the young and try to make a bit of a new thing with them, and not bother much more about my own personal life. Perhaps now I should submit, and be a teacher. I have fought so against it.

Zum anderen gehört zu diesen Fixierungsversuchen, die zwar keine eigentliche dichterische Erfassung gefunden haben — es sei denn, man wollte The Boy in the Bush dazu rechnen —, die aber doch aus der persönlichen Lebensführung heraus zur negativen Umreißung des „Neuen" Anlaß gaben, der große Fragenkomplex von Geld und Besitz.

Es ist leicht zu erkennen, daß D. H. Lawrence bis fast an das Ende seines Lebens mit geldlichen Gütern nicht gesegnet gewesen ist, ja, daß er der Anspannung all seiner praktischen Lebenstalente bedurfte, um den bescheidensten Lebensansprüchen gerecht zu werden. So baute er an den Orten seines außereuropäischen Aufenthalts nicht nur den Wohnraum und dessen Einrichtungsgegenstände selbst, sondern verstand es auch, Küche und Garten zu bestellen, Brot zu backen, den Boden zu scheuern und die eigene Kleidung mit Nadel und Faden instand zu halten. Eine solche innere Unabhängigkeit von den Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten des Lebens führt notwendig zur Verachtung aller Lebensgüter oder verstärkt mindestens die Erkenntnis, daß ihr Vorhandensein nicht den Sinn des Lebens ausmachen könne. Und so sieht D. H. Lawrence in dem Streben nach Geld und Besitz eine Gefahrenquelle und einen Schuldfaktor, der das „Neue" nicht zu seiner Verwirklichung kommen lasse. Hinter dieser Einsicht stehen für D. H. Lawrence also Erlebnistatsachen seines eigenen Lebens, d. h. Tatsachen, von denen er sich erlebnismäßig überzeugt hat, die aber als solche jedoch nicht original sind, da die Fragen um Geld und Besitz schon vor dem Einsatz seines Schaffens altbekannte Streitfragen sind, zum mindesten bei dem von ihm zu den „rule and measure mathematical folk" gerechneten Bernhard Shaw (1. Februar 1913).

> 1915, S. 231: No one man can create a new race. It needs all of us. So we must all unite for this purpose. ... One must always destroy the old Moloch of greediness and love of property and love

of power. But think what a splendid world we shall have, when each man shall seek joy and understanding rather than getting and having.

18. Dezember 1927: If I were talking to the young, I should say only one thing to them: don't live just to make money, either for yourself or for anybody else. Don't look on yourself as a wage-slave. Try to find out what life itself is, and live. Repudiate the money idea [75]).

Die Aeußerungen um das „Neue", die einmal die Stufe des jeweiligen Erlebens zu überschreiten suchen und in das noch Ungewisse hineintasten, die ferner dem Traum von der schöpferischen Wirksamkeit einer kleinen Gemeinde nachgehen, die zwischendurch von einer Schuld auf der Seite von Geld und Besitz sprechen gegenüber den verklingenden Lösungsvorschlägen innerhalb der Beziehungen von Mann und Frau, all diese Aeußerungen werden in den Kriegsjahren in steigendem Maß von Erörterungen ergänzt, die kritisch-subjektiv Stellung nehmen zu den Ereignissen der Gegenwart. Und im Verlauf dieser Stellungnahmen formuliert sich daher für D. H. Lawrence die Tatsache, daß sein Leben und Werk nichts zu tun haben werden mit einer sozialen Schule, einer dogmatischen Lehre oder einer politisch-national begrenzten Reichweite seines Schaffens. So hatte es schon E. T. in ihrem Buch von dem jungen D. H. Lawrence berichtet (S. 120):

It was a member of this little circle, a Socialist and a Suffragette, who first showed us A. R. Orage's "New Age", which Lawrence took regularly for a time. He liked it far more for its literature than its politics. He was never really interested in politics, and was quickly irretated and bored by the subject.

Dazu stimmen verschiedene ausdrückliche Hinweise der Briefe wie auch indirekte Belege aus einer Reihe von Werken.

9. Juli 1916: All this war, this talk of nationality, to me is false. I feel no nationality, not fundamentally. I feel no passion for my own land, nor my own house, nor my own furniture, nor my own money. Therefore I won't pretend any; neither will I take part in the scrimmage to help my neighbour. It is his affair to go in or to stay out, as he wishes.

1918, S. 434: I feel like a wild cat in a cage — I long to get out into some sort of free, lawless life — at any rate, a life where one can move about and take no notice of any thing. ... I want to go by myself — or with Frieda — something in the manner of a gipsy, and be houseless and placeless and homeless and landless, just move apart. I hate and abhor being stuck on to any form of society [76]).

Wichtige Bestätigungen und Ergänzungen dazu sind aus einzelnen theoretischen und dichterischen Werken: Assorted Articles, S. 33 (nach McDonald nicht zu datieren):

---

[75]) Aehnliche Aeußerungen stehen in den Briefen vom Juli 1915 (S. 245), 16. August 1915 — 13. Juli 1927 — 26. Oktober 1929.

[76]) Ergänzungen liefern die Briefe vom: 27. Dezember 1915 — 7. Februar 1916, 15. Februar 1916, 17. Februar 1916, 26. April 1916, 27. September 1916 — 8. Januar 1917 — 20. Januar 1921 — 28. August 1925 — 28. Dezember 1928. — Zu „revolution in the name of life" vgl. ferner den Brief vom 12. Juni 1929 (Frieda Lawrence): „The real principle of Evil is not anti-Christ or anti-Jehova, but anti-life. I agree with you in a sense that I am the anti-Christ." — Aehnlich Kangaroo, S. 121.

I don't care about right and wrong, politics, Fascism, abstract liberty or anything else of the sort. I want to look at the mowers, and wonder why fatness, elderliness and black trousers should inevitably wear a new straw hat of the boater variety, move in stiff jerks, shove the end of the scythe-stroke with a certain violence, and win my hearty disapproval, as contrasted with young long thinness, bright blue cotton trousers, a bare black head, and a pretty lifting movement at the end of the scythe-stroke.

Why do modern people almost invaribly ignore the things that are actually present to them? Why, having come out from England to find mountains, lakes, scythemowers and cherry trees, does the little blue-eyed lady resolutely close her blue eyes to them all, now she's got them, and gaze away to Signor Mussolini, whom she hasn't got, and to Fascism, which is invisible anyhow: Why isn't she content to be where she is? Why can't she be happy with what she's got? Why must she c a r e ?

S. 98 (undatierbar):

As a novelist, I feel it is the change inside the individual which is my real concern. The great social change interests me and troubles me, but it is not my field. I know a change is coming — and I know we must have a more generous, more human system based on life values and not on the money values. That I know. But what steps to take I don't know. Other men know better.

My field is to know the feelings inside a man, and to make new feelings conscious. What really torments civilised people is that they are full of feelings they know nothing about; they can't realise them, they can't fulfil them, they can't live them. And so they are tortured. It is like having energy you can't use — it destroys you. And feelings are a form of vital energy.

In K a n g a r o o (S. 105) fragt Harriet ihren Mann:

"I don't know what you mean by your m e n. Really, I give it up, I don't know what you do want. You change so. You've always said you despise politics, and yet here you are." She tailed off as if it were hopeless. "It's not the politics". But it is a new life-form, a new social form.

Als Ergänzung dazu vgl. aus demselben Werk S. 334 und 340.

Parallel lauten ferner eine Feststellung der A s s o r t e d A r t i c l e s (S. 90; September 1928) und die Antwortenreihe von L i l l y - L a w r e n c e ; vgl. A a r o n ' s R o d , S. 291, 292 und 293.

Aehnlich ablehnend und ähnlich mystisch-ungreifbar wie der Inhalt der genannten Stellen ist auch noch Ramon in T h e P l u m e d S e r p e n t , S. 205:

You know I don't want that. I must stand in another world, and act in another world. — Politics must go their own way, and society must do as it will. Leave me alone, Cipriano. I know you want me to be another Porfirio Diaz, or something like that. But for me that would be failure pure and simple.

Die von Ramon hier dagegen gestellten eigenen Pläne lauten: „to open the oyster of the cosmos, and get our manhood put of it" [77]).

[77]) Am Schluß des Werkes steht jedoch ein Ramon, der wieder unsicher geworden ist, und der das verloren hat, was jetzt eigentlich erst von ihm erwartet werden sollte, die Kraft des Durchhaltens, S. 458:

"I am sure — sure —" his voice tailed off into vagueness, his face seemed to go grey and peaked, as a dead man's, only his eyes

Damit ist das „Neue" nun zwar wenigstens richtungsmäßig angedeutet, doch es gehört in dieser Form zu einem Umbruch und Rückfall ins Persönliche. (Vgl. S. 168 ff.)

Biographischer Anteil am Werk

Von jedem Dichter werden Daten des eigenen Tages- und Lebensablaufes mit Selbstverständlichkeit in sein Dichtwerk hinübergenommen werden; an diesen Gegebenheiten formt sich dem Anfänger wie auch dem darstellenden Dichter das entstehende Werk, von dem nachträglich versucht werden kann, ihm eine vorher nicht beabsichtigte Deutung beizulegen. A Propos of Lady Chatterley's Lover, S. 59/60:

> And when I read the first version, I recognised that the lameness of Clifford was symbolic of the paralysis, the deeper emotional or passional paralysis, of most men of his sort and class to-day.

Der Dichter sieht hier also später erst von seinem Dichtwerk ein, daß es eine Deutung erlaubt und symbolisch genommen werden kann.

Dazu gibt es den anderen Weg, daß von vornherein ein Werkgedanke frei mit den Gegebenheiten des Lebens schaltet und sie in seine Struktur hineinspannt, so, wie es D. H. Lawrence in den ersten Kapiteln von The Plumed Serpent versuchte, als ihm W. Bynner das Modell lieferte für den von ihm kritisierten „will-to-happiness" der Amerikaner [78]). Im ersten Fall wird das unbewußt entstandene Werk nachträglich symbolisch gedeutet, im zweiten Fall sucht eine Lebensauffassung und schon bestehende Wertung ihre Verkörperung, d. h. sie gestaltet die Gegebenheiten des Lebens in der Auswahl durch schon bestehende Lebensauffassungen.

Zeigt es sich aber, daß eine Reihe von Reaktionsweisen und Meinungsäußerungen durch mehrere Werke hindurch für verschiedene Personen die gleichen bleiben, so spricht diese Haltung in der vollkommenen Uebereinstimmung der einzelnen Merkmale nicht so sehr für diesen letzten Weg als für das noch immer überwiegend darstellende Schaffen, das zu dem inneren Bericht auch die äußere biographische Treue fügt und entsprechend den wirklichen Vorgängen vollkommene Parallelität der Schilderung wahrt.

Als Beispiel eines solchen „biographischen" Leitfadens, dessen Gegebenheiten sich unabgewandelt wiederholen, lassen sich zwei Anfangswerke heranziehen.

---

watched her (Kate, die Fragerin) blackly, like a ghost's. Again she was confronted with the suffering ghost of the man. And she was a woman, powerless before the suffering ghost which was still in the flesh.

"You don't think you are wrong, do you?" she asked, in cold distress.

"No! I am not wrong. Only maybe I can't hold out," he said.

"And then what?" she said, coldly.

"I shall go my way, alone."

[78]) 27. Januar 1926: I hope you won't mind the little sketch of you in "The Plumed Serpent". I don't think it's unsympathetic — it only dislikes your spurious sort of happiness — the spurious side of it.

So tritt der Held des White Peacock, George Saxton, noch im dritten Werk, in Sons and Lovers, als die Nebenfigur des Edgar Leivers auf, dem erwartungsgemäß auch hier noch ein besonderes Interesse des Dichters zuteil wird, und die Uebereinstimmung auch in den kleinsten Charakterzügen und Aeußerungen spricht deutlich für ein biographisches Urbild einheitlicher Struktur: Vgl. The White Peacock, S. 5, 6, 7, 8 (Sperrung zum Hervorheben der Parallelstellen):

We went through the large scullery into the kitchen. The servant-girl was just hurriedly snatching the table-cloth out of the table drawer, and his mother, a quaint little woman with big, brown eyes, was hovering round the wide fire-place with a fork.

"Dinner not ready?" said he (George) with a shade of resentment.

"No, George," replied his mother apologetically, "it isn't. The fire wouldn't burn a bit. You shall have it in a few minutes, though."

He dropped on the sofa and began to read a novel....

"I'll try a potato, mother, if you can find one that's done."

"Well, George," they seem mixed, I'm sure that was done that I tried. There — they are mixed — look at this one, it's soft enough. I'm sure they were boiling long enough.

"Don't explain and apologise to him," said Emily (die Schwester) irritably.

"Perhaps the kids were to much for her this morning," he said calmly, to nobody in particular (eine Anspielung auf den Lehrerinnenberuf der Schwester).

Sons and Lovers, S. 147:

After a while Edgar came in. He wore leggings, and his boots were covered with earth. He was rather small, rather formal, for a farmer. He glanced at Paul (D. H. Lawrence), nodded to him distantly, and said:

"Dinner ready?"

"Nearly, Edgar," replied the mother apologetically.

I'm ready for mine, said the young man, taking up the newspaper and reading. Presently the rest of the family trooped in. Dinner was served. The meal went rather brutally. The over-gentleness and apologetic tone of the mother brought out all the brutality of manners in the sons. Edgar tasted the potatoes, moved his mouth quickly like a rabbit, looked indignantly at his mother, and said:

"These potatoes are burnt, mother."

"Yes, Edgar. I forgot them for a minute. Perhaps you'll have bread if you can't eat them."

Edgar looked in anger across at Miriam (die Schwester).

"What was Miriam doing that she couldn't attend to them?" he said. Miriam looked up. Her mouth opened, her dark eyes blazed and winced, but she said nothing. She swallowed her anger and her shame, bowing her dark head....

"She hasn't got sense even to boil potatoes," said Edgar. "What is she kept at home for?"

Zu der Frage des Kartoffelkochens hieß es noch vor dem Erscheinen Edgars: „They're not much burned," said Paul.

"It doesn't matter, does it?" Mrs. Leivers looked at the youth with her brown, hurt eyes.

Die für Sons and Lovers zusammenfassende Feststellung „The meal went rather brutally" ist für The White Peacock in Dialogform auseinandergelegt und somit zum Zitieren weniger geeignet, wenn sie auch in dem gleichen Sinne vor sich geht [79]).

Die Schilderung stimmt in etwa sieben Punkten überein, obwohl für die Schaffenszeit ein Zwischenraum von mindestens vier Jahren anzusetzen sein wird (vgl. 20. Februar 1911, Nachsatz und Assorted Articles, S. 149; 18. Oktober 1910). Hinter dieser augenfälligen Parallelität — die äußere und innere Charakterisierung der Mutter, die Frage nach dem fertigen Mittagessen, das zeitausfüllende Lesen, die Streitfrage des Kartoffelkochens, die Spannung zur Schwester und der rauhe Ton am Tisch — ist daher wohl notwendig die feste Gegebenheit eines Lebens anzusetzen, die in keiner Weise daran denkt variieren zu wollen.

Eine solche Uebertragung, die merkmalsgetreu das übernimmt, was sich ihr im Leben bietet, gehört zum Wesen der Darstellung und wird in gewissem Sinn auch vom biographischen Roman geübt, der wohl einzelne Züge verdunkeln oder überhellen kann, der aber in seinem Aufbau von dem tatsächlichen Ablauf des eigenen Lebens abhängig bleibt [80]).

Dieser Fall liegt bei D. H. Lawrence mit dem Roman Sons and Lovers vor, von dem er selbst sagte, er sei „all autobiographical" und der ihm dennoch den Namen eines sozialen Schriftstellers eintrug, dem es darum gehen sollte, Besserungsvorschläge für die soziale Lage der englischen Bergarbeiter zu bringen.

Sollte man bei einer solchen Einordnung nun gänzlich von den Selbstzeugnissen abgesehen haben, die ihn ausdrücklich als „antisocial" bezeichnen, so müßte doch eingesehen werden, daß diese „sozialen" Schilderungen nicht Selbstzweck sein können, da sich bei D. H. Lawrence auf dem Hintergrund eines sozialen Romans die gleiche Problematik zu vollziehen pflegt wie auf dem Hintergrund ländlich-idyllenhaft gehaltener Werke, so daß sich auch nicht einmal die Bezeichnung eines soziologischen Schriftstellers rechtfertigte, wenn sowohl die Lebenskreise von Sons and Lovers wie auch von Lady Chatterley and her Lover gemeinsam im Dienst einer einheitlichen Grundfrage stehen. Daher bieten ländlich-geruhsame Abschnitte neben sozial eindringlichen Schilderungen aus den heimatlichen Industrieorten der englischen Midlands auch nur solange Schwierigkeit und Gegensatz, als nicht eingesehen wird, daß es sich hier um Darstellungsgebiete in unmittelbarem Selbstzweck handelt, die es D. H. Lawrence aus dem einfachen So-erlebt-haben ermöglichen, sowohl Romane um das England der kleinen Pacht- und Bauernhöfe zu schreiben als auch um

---

[79]) Auch in den zwischen The White Peacock und Sons and Lovers liegen den Kurzgeschichten (A modern Lover aus der gleichnamigen Sammlung und „The Shades of Spring" aus The Prussian Officer) findet das gleiche Motiv noch weitere Erwähnung. Ebenso wird in Aaron's Rod eine sehr ernsthafte Unterredung zwischen Aaron und Lilly mit der Frage abgebrochen: „Are the potatoes done?" (S. 111).

[80]) Vgl. bei Ada Lawrence S. 6: „He did not bother to invent much. He wrote about actual places and actual people, some of them are still living in the same places."

das England der Industriezentren, da es Lebenskreise sind, deren Gegensätzlichkeit er in seiner Jugend selbst kennenlernte und die von ihm nun durch eine Problematik verbunden werden, die in beiden Kreisen gemeinsam waltet.

The White Peacock ist (abgesehen von den kleinen Geschichten, die E. T., Seite 113, erwähnt: Prelude to a Happy Christmas, A Fragment of Stained Glass und The White Stocking) das erste große Werk, das in einer etwa fünfjährigen Arbeitszeit entstanden ist. Es übernimmt die Landschaft und den ländlichen Hintergrund aus den umgebenden Tatsachen. Für die eigentliche Handlung will D. H. Lawrence sich an George Eliot angelehnt haben, jedoch nicht so sehr wegen des „plot" (E. T., S. 103):

> The usual plan is to take two couples and develop their relationships, he said. Most of George Eliot's are on that plan. Anyhow, I don't want a plot, I should be bored with it. I shall try two couples for a start.,...

sondern, weil sie es gewesen ist (S. 105):

> who started putting all the action inside. Before, you know, with Fielding and the others, it had been outside.,

und seine Stellungnahme lautet anschließend:

> You know I can't help thinking there ought to be a bit of both.

Der entstehende Roman wird ein Ich-Roman, aber erst von seiner späteren Fassung berichtet E. T. (S. 119), daß er — in der Figur des Cyril — selbstporträtartige Züge bekam.

Diese Haltung der inneren Darstellung wagt sich in den nächsten Werken immer mehr heraus. The Trespasser wird das eilige Buch eines für den Mann bedrückend und negativ endenden Liebeserlebnisses, und Sons and Lovers bringt dann offensichtlich den persönlichen inneren und äußeren Lebenslauf, der in seinen sozialen Tatsachen sozialer wirkte, als er von D. H. Lawrence gemeint war. Denn schon die Titelwahl wäre für ein sozial gedachtes Werk ungeeignet zu nennen, und so rechtet D. H. Lawrence auch nicht mit den sozialen Zusammenhängen — der Lage der Bergarbeiter —, sondern sieht in dem persönlichen Wesen des Vaters an sich und in dessen Verhältnis zur Mutter eher einen Schuldfaktor als in den Lohn- und Streikfragen und ist darüber hinaus in erster Linie bemüht, auf dem Hintergrund dieser Gegebenheiten das eigene Sein und So-Sein zur Darstellung zu bringen.

Dieses Werk findet also seinen wesentlichen Aufbau und den Reichtum der Szenen und Ereignisse in den Gegebenheiten eines etwa fünfundzwanzigjährigen Lebens („Miriam", d. h. E. T. hatte ihm für kleine Einzelheiten mit ihren Erinnerungen ausgeholfen, vgl. bei ihr S. 194), und einem so als biographisch kenntlichen Werk gegenüber verstummen Fragen nach dem Warum und Wozu der Handlungsführung.

Anders aber liegt der Fall, wenn das Werk nicht biographisch, sondern eher tagebuchartig entsteht, d. h. wenn es nicht Stufen größerer Sammlung abwartet, sondern darstellend annähernd mitläuft mit dem Ablauf der Tage, so, wie es z. B. auch ein Reisetagebuch tun wird. Auch von einem solchen, den Ereignissen folgenden Reisebericht wird

keine Rechenschaft verlangt, warum er ohne sichtliche Bezugspunkte von diesem oder jenem Eindruck sprechen kann, denn der Fortgang seines Berichtes ist abhängig von den Stationen der Reise, und ist diese Tatsache dem Leser bekannt, so vermeidet er von vornherein den Fehler, in der reisemäßigen Aufeinanderfolge eine besondere gestaltende Absicht zu suchen; seine Fragen beruhigen sich bei der Erkenntnis: so ist es im wirklichen Leben aufeinander gefolgt, es wäre nun sinnlos, nach dem Sinn dieser Aufeinanderfolge fragen zu wollen.

Ein solches Verhältnis, ein Werk, daß von den Stationen einer Reise lebt, scheint für D. H. Lawrence bei Kangaroo und vor allem bei Aaron's Rod vorzuliegen (vgl. Fußnote 55)[81]. Und hier ist es die Kenntnis der Biographie, d. h. der einzelnen Reisestationen, die manche Rätselfrage um dieses Werk aufzulösen vermag, da seine Grundstruktur den Vorgängen des Jahres 1919 20 entnommen sein muß. D. H. Lawrence ist hier Aaron, der englische Arbeiter, und zugleich Lilly, der Mann, der durch die Welt gezogen ist und von seinen schriftstellerischen Arbeiten lebt (vgl. Fußnote 113). Der erste verläßt Familie und England, der andere bleibt allein in London zurück, da seine Frau nach dreijähriger Pause in Norwegen einen Verwandtenbesuch macht (S. 91). Lilly wie Aaron aber gehen nach Italien, in ein Nachkriegs-Italien, dessen Eindrücke nicht von Lilly, sondern von Aaron in Lawrencescher Terminologie gegeben werden, der gegenüber es mitunter schwer wird zu glauben, daß Aaron das Vorkriegs-Italien ja nicht kennen soll. Lilly geht voran, Aaron folgt ihm nach in dem Verlangen nach Freundschaft und Halt; Lawrence ist hier Führer und Führungssuchender zugleich. Nach einigen Wochen trifft er mit seiner Frau wieder in Florenz zusammen, und so taucht auch Tanny, Lillys Frau, ebenso selbstverständlich im Roman wieder auf, wie sie im wirklichen Geschehen auch wieder da war (S. 280).

Die biographischen Daten dazu sind folgende Tatsachen: Die Kriegsjahre hatten in D. H. Lawrence einen Zustand innerer Gereiztheit hinterlassen (vgl. S. 80). Im Spätsommer 1919 berichten die Briefe von getrennten Plänen für D. H. Lawrence und seine Frau. Frieda Lawrence will nach Deutschland, um nach langer Pause in Baden-Baden ihre Mutter wiederzusehen (7. Juli 1919); D. H. Lawrence dagegen spricht von Amerika-Plänen, entschließt sich dann aber — anscheinend ist seine Frau um dieselbe Zeit schon in Deutschland — sehr schnell und ohne Gründe zu nennen für Italien (Letters, S. 483), das er vom Krieg verdorben findet (21. November 1919). In Florenz trifft er Ende November wieder mit seiner Frau zusammen. — Ueber das Wanderleben von Lilly aber vgl. S. 136 dieser Arbeit.

Schon eingangs wurde die Frage gestreift (S. 9 dieser Arbeit), wieweit eine Inbeziehungsetzung von Biographie und Werk angängig sein könnte. Sie rechtfertigt sich von hier aus nun für den Fall, in dem ein Dichter mit geradezu lückenloser Ehrlichkeit sich selber nachgeht und alle seine gedanklichen Erwägungen und feinsten Seelenregungen festzuhalten beabsichtigt und der für diese Fülle des inneren Erlebens und

[81]) Vgl. „Letters", S. 857: Lawrence began to write Aaron's Rod in London, continued it in Florence (und beendete es in Eberstein-burg, vgl. Frieda Lawrence, 9. Juni 1922).

Suchens keinen anderen Rahmen zu finden weiß als den der äußeren biographischen Gegebenheiten. Daher ließe sich sagen, daß die äußere Buntheit der Werke bei D. H. Lawrence ihr Entstehen nicht einem besonderen Talent zur Fabel verdankt, sondern eher der Bewegtheit der persönlichen Lebensführung, die einen Mangel zu rein handlungsmäßiger Erfindungsgabe weitgehend ausgleichen will. Wenn also Aaron in Aaron's Rod im Straßengedränge die Brieftasche entwendet wird, so ist es nicht erlaubt zu fragen: ist ein Taschendiebstahl der geeignetste Vergleich, einen Augenblick des Selbstvergessens zu verdeutlichen, sondern es gilt nur festzustellen: in welcher seelischen Grundhaltung wird auch dieser Taschendiebstahl übernommen, der als solcher nicht erfunden, sondern für D. H. Lawrence ein Zwischenfall seines Florenz-Aufenthaltes gewesen ist.

John Middleton-Murry hat in seinem Buch Son of Woman[82]) vorwiegend diesen Anteil der Darstellung zu seinem Thema gemacht und herausgestellt, wieweit das eigene Leben und Schicksal bei D. H. Lawrence für das dichterische Schaffen richtunggebend geworden ist (er erfaßt sowohl Lyrik wie Epik, aus denen er in erster Linie biologische Rückschlüsse zieht). In diesem Sinn bietet sein Buch reiche Belege für Ich-Erleben und Selbstdarstellung, wenn allerdings damit auch eine gewisse Enge gesetzt ist.

Für diese Grenze kann eine beliebige Stelle herausgegriffen werden, z. B. der Satz: „Somers was just horrified" (S. 259). Hierbei ist die Tatsache des Abgeschrecktseins bei Somers, dem Vertreter des Dichters, durchaus richtig gesehen, aber sie wird in einem Sinn weiter ausgewertet, als stünde der Satz in einer Biographie über D. H. Lawrence und nicht in einem von D. H. Lawrence selber geschriebenen Roman, in dem er sich zwar diese Haltung zugeteilt hat, die jedoch nicht mit scharfem Schnitt von dem Chor der Mit- und Gegenstimmen abzulösen ist, die neben ihm das Gerüst der Handlung tragen helfen.

J. Middleton-Murry übersieht in seiner Darlegung die Gestaltungsversuche des dichterischen Schaffens sowie das Streben, das bei allem biographischem Anteil in den Werken von D. H. Lawrence lebendig bleibt.

Denn nicht anders läßt sich eine bedenkliche Zurechtbiegung verstehen, die von Aaron's Rod auf S. 202 sagt:

> But, for some reason, the women are left out of "Aaron's Rod". Tanny, Lilly's wife, is remote in Norway; and before her voyage has shown no more sign than Aaron's wife of accepting the doctrin of submission to the "positive power-soul in man". Aaron's wife is behind in England, and he has apparently no intention of returning to

[82]) Die Namensgebung seines Buches könnte Bezug nehmen auf Kangaroo, S. 131. Hier spricht Kangaroo das Ideal aus: „to burn out the ant heap (= the cold, energetic world) with the heat of fiery, living hearts: that is what I stand for", und er bezeichnet sich als „son of man" für diese Aufgabe geeignet. Nennt sich das Buch nun Son of Woman, so ist von vornherein ein deutlicher Zweifel ausgesprochen, ohne dem Streben und Ringen gerecht zu werden, das trotz dieses „Son of Woman"-Anteiles aufgezeigt werden kann.

her. The problem is simplified, out of all knowledge, by these convenient segregations.

Dem Leser aber wird es nach der eigenen Lektüre verwundernd auffallen, daß die Frauen keineswegs aus der Geschichte verbannt sind — womit sich allerdings eine einfachere Problemstellung ergeben hätte, und die erstaunte Frage, warum die Figur der Josephine und die zweifache Begegnung Aarons mit der Marchesa von Murry seinerseits verleugnet werden, findet ihre Antwort wohl am besten in der Feststellung, daß Middleton-Murry auf das Nicht-leisten-können und Darstellen achtet, während das ebenso offensichtliche Ringen um Gestaltung ihm entgangen oder von ihm übergangen ist.

Als kleine Ergänzung zu diesem Gebiet sei darauf hingewiesen, daß auch die Figur des Clifford in Lady Chatterley and her Lover von Murry keine Einordnung erfährt, eine Figur, über die D. H. Lawrence selbst sich häufiger aussprach als über — den von Murry allerdings richtig gesehenen — Mellors (vgl. vor allem Son of Woman, S. 361), so daß der von ihm konstruierte Unterschied zu The White Peacock hinfällig wird, denn so, wie dort dem Annabel ein Cyril gegenüberstand, steht dem Mellors hier ein Lord Clifford gegenüber.

D. H. Lawrence als Dichter „schöner Einzelstellen"

Erlebnisfähigkeit und Ausdrucksfähigkeit, d. h. darstellendes Können, bedeutet für das dichterische Schaffen eine glückliche Gabe, aber es kann auch einen Grad erreichen, der für das Werk eine Beeinträchtigung bedeuten muß. In beiden Fällen handelt es sich beim Dichter um ein feines Empfinden für innere und äußere Veränderungen an sich und seiner Umgebung, um eine ausgeprägte Neigung zu feinnerviger Lebensbeobachtung (vgl. S. 68 dieser Arbeit; Assorted Articles S. 33), die auch die Lebensader des Lawrenceschen Dichtwerkes, einschließlich der theoretischen Prosa, genannt werden kann.

Da ist es z. B. in den Assorted Articles die Beobachtung, daß die Menschen von heute dem Kino, dem Radio und Grammophon eine besondere Neigung entgegenbringen (S. 142), oder daß die Hausfrau seiner Gegenwart nicht mehr mit derselben Bereitwilligkeit ihre Arbeit versieht, wie er es an seiner Mutter noch sah, und wie es ihm von seiner Großmutter erzählt wurde. Und er sieht diese Tatsachen in der Ueberzeugung, daß Kino, Radio, Grammophon nur erfunden wurden, weil sich in den Menschen eine steigende Abneigung gegenüber jeder unmittelbaren, engen Berührung mit Ding und mit Mensch bemerkbar macht. Die Menschen von heute hassen die körperliche Anstrengung und die körperliche Berührung, sie sind daher bemüht, in Arbeit wie Kunstdarbietung die Maschine zwischen sich zu schalten; man fühlt sich sicherer und froher im Kino als vor der unmittelbaren schauspielerischen Leistung im Theater, und die Hausfrau benützt lieber Staubsauger und Waschmaschine, als daß sie in unmittelbare körperliche Berührung mit dem Schmutz und der Arbeit des Alltags käme. (Vgl. Assorted Articles S. 129 und 131; über eine weitere Folgerung vgl. II, 6.)

Der Vielseitigkeit und Intensität des Erlebens steht nun nicht nur eine mangelnde Erfindungsgabe gegenüber, sondern sie bringt es auch — und nun störend — mit sich, daß ein schon bestehender Erlebniszusammenhang sich gegenüber neuen Eindrücken nicht abzuriegeln vermag, so daß größere dichterische Darstellungen unterbrochen werden können durch neu eintretende Ereignisse, die sich ablenkend hineinmengen in schon bestehende Ansätze. Es ist dann durchaus für D. H. Lawrence nicht selten, daß er in der Beanspruchung durch ein neues Tageserlebnis den Gesichtspunkt vergißt, unter dem er ein Werk — und zwar ebenso erlebnismäßig fundiert — vor einiger Zeit begonnen hatte.

Dieses Hineinmengen des kleineren Tageserlebens in größere Erlebniszusammenhänge ist in Einzelfällen kaum von dem biographischen und tagebuchartigen Darstellen des vorigen Abschnittes zu trennen, wenn es sich auch psychologisch gesehen um verschiedene Ausgangspunkte handelt — der Erlebnisreichtum, der zur Darstellung drängt; die Gestaltungskraft, die diesen Reichtum nicht zu beherrschen versteht.

Vermutlich gilt das letzte von Kangaroo. Hier hinterlassen beispielsweise seine Naturschilderungen durchaus nicht den Eindruck, als seien sie echte Bestandteile eines doch irgendwie schon vorher gesehenen Zusammenhanges, sondern sie scheinen Auswirkungen und Folge des jeden Tag neu einsetzenden Tageserlebens zu sein, das innerhalb eines größeren Erlebniszusammenhanges gleichfalls seine Rechte geltend macht. Ein weiteres, hierher gehörendes Beispiel scheint das Kapitel „Bits" in Kangaroo zu sein, das sich mit den australischen Zeitungen auseinandersetzt (Kangaroo wurde in Australien geschrieben und Frieda Lawrence (S. 112) bestätigt die Vorliebe ihres Mannes für „Sidney Bulletin".)

In diesem Sinn war schon E. T. eine Besonderheit an den ersten dichterischen Versuchen des jungen D. H. Lawrence aufgefallen und sie erzählt (S. 104):

> What fascinated me about his writing was the way he would weave incidents from our daily life into it. Mother was looking in the wood for the nest of a hen that was laying away, and came across an old kettle containing a nest and a bright-eyed robin sitting on her eggs. We showed it to Lawrence, who seemed moved at the sight. Soon after it appeared in his writing, described with amazing exactness and intensity of observation.

In ihrem größeren Erlebniszusammenhang stimmen auch Aaron's Rod und Fantasia of the Unconscious weitgehend überein. In der Erlebnisweite, die sich nicht gänzlich abzuriegeln vermag, um angedeutete Linien nicht zu verwischen, beeinflussen sich aber auch die Werke einer gemeinsamen Entstehungszeit. Aaron's Rod wurde in Ebersteinburg 1921 beendet, Fantasia of the Unconscious fast ganz dort geschrieben (Frieda Lawrence, S. 119), und so ist der Zentralpunkt des letzten Werkes auch in Aaron's Rod hineingeglitten und steht dort als einsames und unverständliches „solar plexus" (S. 85). Fantasia of the Unconscious dagegen ist weitgehend vom Schwarzwald erlebnismäßig beeinflußt, dem ein ganzes Kapitel – das IV. — zuzuschreiben ist, das dann auch den Titel erhält: „Trees and Babies and Papas and Mamas".

Diese eindruckmäßigen Natur- und Landschaftsschilderungen sind aber nicht nur auf Fantasia of the Unconscious und Kangaroo beschränkt, sondern erweisen sich als durchgehendes Merkmal des Lawrenceschen Schaffens. Sie können sich einerseits dehnend und störend in die Darstellung anderer Zusammenhänge hineinmischen. Doch sie sind es auch, an denen sich erlebnismäßig eine erlahmende dichterische Kraft wieder aufrichtet und die den Fortgang des Werkes nach Augenblicken des Innehaltens wieder in das bewegtere Fahrwasser des Handlungsablaufes zurückführen (vgl. II, 5: Naturaufsuchen).

Es mag hier eine innere Verbindung bestehen zu einer äußeren Eigenart des Schaffens. D. H. Lawrence zog es vor, im Freien zu schreiben, auf dem Erdboden sitzend, an den Stamm eines Baumes gelehnt, das Papier auf die angezogenen Knie gelegt. Zahlreich sind die Kapitelanfänge, die mit der Schilderung der landschaftlichen Umgebung einsetzen; Mornings in Mexico wird sogar bewußt in dieser Weise begonnen, so daß man in diesem Fall schon von „Manier" sprechen könnte. Im allgemeinen aber sammelt sich in diesen Ansätzen die Kraft, die das eigentliche Werk wieder in Angriff nehmen will. So heißt es über den äußeren Schaffensvorgang und den stofflichen Plan in Fantasia of the Unconscious auf S. 37 und 39 mit den Worten von Seite 37:

> The only thing is to sit among the roots and nestle against its strong trunk, and not bother. That's how I write all about these planes and plexuses — between the toes of a tree, forgetting myself against the great ankle of the trunk. And then, as a rule, as a squirrel is stroked into its wickedness by the faceless magic of a tree, so am I ususally stroked into forgetfulness, and into scribbling this book. My treebook, really.

Nach einer Abschweifung von 4 Druckseiten wird dort der Faden wieder an der alten Stelle aufgenommen, die am Schluß des vorhergehenden Kapitels „Plexuses, Planes and so on" schon die ersten Einteilungsprinzipien gewonnen hatte.

Zu diesem Hineinmengen von Augenblicksgegebenheiten gehören ferner Uebersteigerungen im Ausdruck, die mitunter zu Formulierungen gelangen, die als solche nur aus der Stärke der Augenblickssituation zu verstehen sein werden. Wenn so z. B. vom solar plexus ausgesagt werden soll, daß in ihm das Zentrum der Individualität zu finden sei gegenüber dem Gesamtleben des umgebenden Universums, so lautet die Intensität dieser Behauptung (Fantasia of the Unconscious, S. 23):

> Absolutely there is the keep and central stronghold of your triumphantly-conscious self. There you are, and know it. So stick out your tummy gaily, my dear, with a Me voilà. With a Here I am! With an Ecco mi! With a Da bin ich! There you are, dearie.

An einer anderen Stelle (vgl. Fußnote 71) hebt er mit der Feststellung an: The one quality of love is that it universalises the individual. Im Verlauf der nächsten Sätze aber gibt D. H. Lawrence sich anscheinend so völlig dem Gedanken an die allverbindende Liebe hin, daß er aus dieser völligen Beanspruchung von „the one quality of Love" aufsteigt zu der Behauptung „this is love, there is no love but this".

Solchen Uebersteigerungen gegenüber aber läßt sich nicht immer die Einsicht abweisen, daß es sich bei D. H. Lawrence im letzten Grunde nicht, wie er es ankündet, um neue Gefühle handelt, sondern um allbekannte menschliche Gefühlsregungen in besonderer Mächtigkeit, die jedoch auf emotionalem Gebiet dem entsprechen, was man in praktischer Lebensbewertung „Binsenweisheit" nennen kann. Den Anspruch der Originalität weist z. B. die Einleitung von Fantasia of the Unconscious ausdrücklich zurück (S. 10):

> So much, then, for my claim to remarkable discoveries. I believe I am only trying to stammer out the first terms of a forgotten knowledge.

Altbekannte Menschheitserlebnisse sind es daher, die auch ihm zuteil werden, von denen er aber aus der Intensität des Erlebens behauptet, sie seien dennoch neu, sei es der Schwung und die Gelöstheit eines beglückenden Zusammenseins zweier Menschen — wobei auch die lähmende Verkehrung ebenso häufig ist — oder eine beseligte Aufgeschlossenheit und Allverbundenheit beim Erleben von Landschaft und Naturvorgang (über „relativ" im Sinn von „Allbezogenheit" wie im Sinn von „Maßstabslosigkeit" vgl. später S. 86). Auch Middleton-Murry deutet diese Eigenart an, wenn er von einem Kapitel aus Kangaroo sagt (Son of Woman S. 259):

> The words are impressive; but they mean something simple: a love which is love and hate.

Das bedeutet, daß all diese inneren Vorgänge weitgehend ihre Besonderheit aus der Intensität des Erlebens nehmen, nicht aber aus einer eindeutigen Neuheit des Erlebens. Und mit dieser Entscheidung wird es verständlich, wenn ein Außenstehender wohl zu D. H. Lawrence sagen konnte: das ist „love" und das ist „sex" und das ist „hate", und wenn D. H. Lawrence aus der besonderen Intensität des Erlebens dagegen einwenden mußte: das ist nicht „hate" und das ist mehr als „sex" und „love".

Aus dieser Fähigkeit des inneren Beteiligtseins und Darstellens erwachsen nun jedoch dem Werk von D. H. Lawrence die in fast unerschöpflichem Reichtum gesehenen kleinen Lebensvorgänge; von hier stammen die immer neuen Darstellungen der naturhaften Umgebung und menschlichen Seelenhaltung, die ihm den Namen eingebracht haben, ein Dichter von „schönen Einzelstellen" zu sein, eine Kritik, die D. H. Lawrence schon zu seinen Lebzeiten bekannt wurde, und die ihn mit einiger Bitterkeit sagen ließ (2. April 1928):

> I don't want any more publishers trying to cover their nakedness with "large patches of sheer beauty" and sighing, "It's a great pity". It is![83])

Eine große Zahl kritischer Stimmen gestand D. H. Lawrence die Gabe der überaus feinen Beobachtung von Lebensvorgängen und Lebenshaltungen zu, ebenso wie deren Erfassung im dichterischen Wort; man

---

[83]) Zu erwähnen wäre hier, daß D. H. Lawrence — vermutlich aus diesem Zusammenhang heraus — als Verfasser von short stories und long short stories größere Anerkennung findet als Verfasser von Romanen. Vgl. z. B. Harrison in Hibbert Journal, S. 559, Horace Gregory, S. 42, 60.

war sich einig in der Anerkennung dieser Einzelteile. Die Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung seines Schaffens aber begannen in dem Augenblick, da D. H. Lawrence der Darstellung dieser Formen eine ausgesprochene, zusammenfassende Deutung folgen ließ, die das Werk als solches umschließen sollte. Es ist also die Art dieser zusammenfassenden Deutung, an der ihm so häufig Ablehnung widerfuhr. Die Ablehnung verurteilte dann oft ebenso unterschiedslos wie persönlich-verletzend (vgl. Ass. Art. S. 102: „You, who are a mixture of the missing link and the chimpanzee); in wohlwollenderen Fällen war sie bereit, ihm die „schönen Einzelstellen" zuzugestehen, mit dem Vorbehalt, daß das Werk als Ganzes keine Anerkennung finden könne.

Es würde sich nun die Verpflichtung ergeben, Beispiele dieser anerkannten Einzelteile anzuschließen. Da nun aber Kunstschaffen wie Kunstgenießen ebenso von einem geistig-verstandesmäßigen Vorgang abhängig ist wie von der Beteiligung emotionaler Fähigkeiten, so wird auch eine solche Beispielssammlung weitgehend von dem Grad emotionaler Empfänglichkeit des kunstgenießenden Lesers abhängig bleiben. Es liegt also im Wesen dieses zweiten Faktors, daß er für sich genießen, aber nicht allgemein vorschreiben kann, d. h. daß „schöne Einzelstellen" im Grunde für eine allgemeine Beispielgebung und ein losgelöstes Zitieren ungeeignet sind und dem nachempfindenden Leser überlassen bleiben müssen. Es muß aber betont werden, daß sie vorhanden sind — ihr Gebiet ist die Feinheit innerseelischer Vorgänge und Wiedergabe landschaftlich-naturhafter Eindrücke — und zwar gilt es, diese Tatsache gegenüber dem Verzicht auf eine solche allgemeine Beispielgebung zu betonen, die eine Kritik an D. H. Lawrence negativer ausfallen lassen muß, als sie in diesem Zusammenhang gemeint ist.

Die Glieder der großen Lebensgleichung bei D. H. Lawrence und ihre terminologische Auswirkung

Eine Haltung, die sich bevorzugt inneren Seelenvorgängen und naturhaftem Leben zuwendet [84]), muß bald vor die große Frage zu stehen kommen: was ist Leben, was ist Sein? Und so bildet das staunende Er-

[84]) Als ironische Selbstbetrachtung, in Verbindung etwa zu S. 36 dieser Arbeit, 22. April 1914, vgl. Kangaroo, S. 8 und 10: He (Somers) was a man with an income of four hundred a year, and a writer of poems and essays. In Europe, he had made up his mind that everything was done for, played out, finished, and he must go to a new country. The newest country: young Australia! Now he had tried Western Australia, and had looked at Adelaide and Melbourne. And the vast, uninhabited land frightened him. It seemed so hoary and lost, so unapproachable. The sky was pure, crystal pure and blue, of a lovely pale blue colour: the air was wonderful, new and unbreathed: and there were great distances. But the bush, the grey, charred bush. It scared him. As a poet, he felt himself entitled to all kinds of emotions and sensations which an ordinary man would have repudiated. Therefore he let himself feel all sorts of things about the bush. — It is always a question whether there is any sense in taking notice of a poet's fine feelings. The poet himself has misgivings about them. Yet a man ought to feel something, at night, under such a moon.

leben wie das leidenschaftliche Suchen um „life" und „being" einen großen Komplex, der bei D. H. Lawrence immer wieder in das Dichtwerk Eingang findet. The White Peacock schon sagte (S. 306) in noch verhältnismäßig äußerer Sicht:

> "Life!" echoed Emily with contempt.
> "That's the word, my wench", replied her brother, lapsing into the dialect. „That's what I'm after. We known such a lot, an' we known nöwt.",

doch auch in seinem theoretischen Hauptwerk, Fantasia of the Unconscious, liegt ihm das Wunder des Lebens am Herzen und er ruft aus: „Life, life, life" (Kap. IX und XIII; vgl. auch die Belege von S. 68).

Es ist das lebendige, eigenständig und spontan quellende Leben, dem seine Bewunderung gehört und dem er auch als Maler gegenübersteht (Frieda Lawrence, S. 238):

> ...to day it is snowing again, a fine and crumbling snow. I must say, I don't like it. I am no snow-bird, I hate the stark and shroudy whiteness, white and black. It offends the painter in one — it is so uniform — only sometimes lovely contours, and pale blue gleams. But against life.

So ist das ewige, farbige Quellen und Neuanfangen und -aufgehen für ihn die Bestätigung des Lebens überhaupt, und das Leben, das erst im Begriff ist, sich Formen zu schaffen und Bahnen zu finden, ist ungleich eher ein Beweis für das Vorhandensein eines ewig lebendigen Lebens als das Fortlaufen in eingeschlagenen Richtungen, dem gegenüber er nie ganz den Verdacht los wird, daß es sich dabei nur um das mechanisch-unlebendige Ausschwingen eines einmalig-lebendigen Anstoßes handeln könnte. So liebt Gudrun in Women in Love gerade am kritischen Augenblick die noch unausgeschöpfte Möglichkeit (S. 494), und wenn der Ausgang eines Werkes Tod und Scheitern des persönlichen Schicksals gebracht hat, so bedeutet es den Zurückbleibenden Trost und Zuversicht, daß ein größeres Leben andauern würde und nie abreißen könnte, Woman in Love (S. 505):

> It was very consoling to Birkin, to think this. If humanity ran into a cul de sac, and expended itself, the timeless creative mystery would bring forth some other being, finer, more wonderful, some new, more lovely race, to carry on the embodiment of creation. The game was never up. The mystery of creation was fathomless, infallible, inexhaustible, forever [85]).

Wissenschaft und Erkenntnis dagegen bedeuten Innehalten und damit Abschneiden des ewig sich erneuernden Lebens (vgl. z. B. Kangaroo, S. 330), und auch Erkennen ist gleichbedeutend mit Verlieren, Fantasia of the Unconscious (S. 63):

> To know, is to lose. When I have finished mental concept of a beloved, or a friend, then the love and the friendschip is dead. It falls to the level of an acquaintance. As soon as I have a finished mental conception, a full idea even of myself, then dynamically I am dead. To know is to die.

Das Fortströmen des Lebens aber ist Tröstung und Wunder zugleich, und D. H. Lawrence sieht die Aufgabe der Kunst nun darin, daß sie

[85]) Aehnlich reagiert auch Aaron, vgl. Aaron's Rod, S. 277 und Kangaroo, S. 367 (vgl. S. 139 dieser Arbeit). — Vgl. ferner für die mehr negative Seite den Brief vom 4. Juli 1924.

den Menschen zum Leben vieler Leben bringt (siehe S. 18). Die doppelte Auslegung dieser Aufgabe — die zahlenmäßig vielen „Leben" oder die vollkommene Ausschöpfung eines Lebens — wird bei D. H. Lawrence dann auf die Bevorzugung der zweiten Deutungsmöglichkeit hinauslaufen, auf die Ueberwindung einer persönlichen Lebensenge und Einseitigkeit der Ausrichtung, da die Gegenwart zu sehr aus den Kräften des Kopfes und den Leistungen der Wissenschaft lebt; sie hat die Ausbildung der „oberen Ebenen" übersteigert:

> Ours is an excessively conscious age. We know so much, we feel so little (Ass. Art., S. 166, Juli 1929).

In dieser Sicht ist „mind" ein unschöpferischer Faktor, nur ein „instrument of instruments", der nichts anderes tut als „transfers what is a creative flux into a certain fixed cypher" (Psychoanalysis and the Unconscious, S. 120; vgl. aber S. 13 vorher und später II, 4: führender Wert).

Ihm selbst bestätigt sich das Leben nicht so sehr im Wirken geistig-rationaler Kräfte — nur in der Funktion eines „messenger" findet der „mind" seine hohe Erfüllung, sondern meist überzeugender an kleinen Einzelzügen und Einzelreaktionen der Lebewesen, die in ihrer Einzelheit und Einmaligkeit durchaus a-logisches und a-kausales Gepräge haben können. Daher hält es D. H. Lawrence — ausgehend von der eigenen Erlebnisfähigkeit — für seine Aufgabe, die Berechtigung solcher Lebensformen darstellend und theoretisch erwägend zu sichern. Vgl. Assorted Articles, S. 115 vom Oktober 1929; er spricht dort mit den Worten des auferstandenen Christus:

> I want life, and the pure contact with life. What are riches, and glory, and honour, and might, and power, to me, who have died and lost my self-importance? That's why I am going to take them all from you, Mammon, because I care nothing about them. I am going to destroy all your values, Mammon; ...
>
> Because only life is lovely, and you, Mammon, prevent life. I love to see a squirrel peep round a tree; and left to you, Mammon, there will soon be no squirrels to peep. I love to hear a man singing a song to himself, and if it is an old, improper song, about the fun between lads and girls, I like it all the better. But you, beastly mealy-mouthed Mammon, you would arrest any lad that sings a gay song. I love the movement of life, and the beauty of life, O Mammon, since I am risen, I love the beauty of live intensely; columbine flowers, for example, the way they dangle, or the delicate way a young girl sits and wonders, or the rage with which a man turns and kicks a fool dog that suddenly attacks him — beautiful that, the swift fierce turn and lunge of a kick, then the quivering pause for the next attack; or even the slightly silly glow that comes over some men as they are getting tipsy — it still is a glow, beautiful; or the swift look a woman fetches me, when she would really like me to go off with her, but she is troubled; or the real compassion I saw a woman express for a man who slipped and wrenched his foot: life, the beauty, the beauty of life! [86])

[86]) Wenn diese Stelle auch den Assorted Articles entnommen ist, also eher der theoretischen als der dichterischen Prosa, so stimmen diese Worte rein sinngemäß jedoch mit der Haltung des „Man Who Died" überein.

Die theoretische Ergänzung dazu findet sich im Vorwort zu Fantasia of the Unconscious, S. 8[87]):

> Only let me say, that to my mind there is a great field of science which is as yet quite closed to us. I refer to the science which proceeds in terms of life and is established on data of living experience and of sure intuition. Call it subjective science if you like. Our objective science of modern knowledge concerns itself only with phenomena, and with phenomena as regarded in their cause and effect relationship. I have nothing to say against our science. It ist perfect as far as it goes. But to regard it as exhausting the whole scope of human possibility in knowledge seems to me just puerile. Our science is a science of the dead world. Even biology never considers life, but only mechanistic functioning and apparatus of life.

Menschen, die eines solchen neuen, erweiterten Lebens fähig sind, nennt D. H. Lawrence „borderline-people". Man wird ihnen nicht gerecht, wenn man sie mit aristotelischer Logik und unter der Kategorie der Kausalität ansieht, denn das sind Maßstäbe, auf die sie selbst Verzicht geleistet haben, als sie sich der Leitung einer a-kausalen, irrationalen Macht anvertrauten, die gelegentlich an ihnen auch mit „sechster Sinn" bezeichnet wird (vgl. den Hinweis am 17. Oktober 1921). Aber auch bei diesem „sechsten Sinn" handelt es sich dann nicht so sehr um einen neuen, eben den sechsten Sinn, sondern eher um einen Ausbau etwa des allgemeinen Lebenssinnes, für den ebenso die Bezeichnung „hellfühlend" anwendbar wäre, wie sie für die verfeinerte Sinnestätigkeit des Sehens und Hörens schon besteht in „hellsichtig" und „hellhörig". Die Assorted Articles vom Oktober 1928 (S. 158) können daher sagen:

> When all comes to all, the most precious element in life is wonder.

Denn bei näherer Betrachtung dieses Wunderbegriffes zeigt es sich (später S. 87), daß in ihm nichts anderes verborgen ist als der Sinn für die Fülle des ewig-lebendigen und immer neue Formen annehmenden Lebens, das sich ständig in eine Vielzahl von Formen auseinanderlegt und in seiner Ursprünglichkeit und Quellnähe weit davon entfernt bleibt, über sich nachdenken zu wollen. Es heißt daher an dieser Stelle weiter:

> The one universal element in consciousness which is fundamental to life is the element of wonder. You cannot help feeling it in a bean as it starts to grow and pulls itself out of its jacket. You cannot help feeling it in the glisten of the nucleus of the amoeba. You recognise it, willy-nilly, in an ant busily tugging at a straw; in a rook, as it walks the frosty grass.

Und der Schluß nennt „the sense of wonder": „That is our sixth sense".

Daher heißt die Aufgabe des Führers entsprechend: „The leaders must stand for life" (Fantasia of the Unconscious, S. 78). Schon E. T. sagte von dem Menschen D. H. Lawrence (S. 123):

[87]) Ueber „Fantasia of the Unconscious" schrieb D. H. Lawrence and M. D. Luhan, 5. November 1921: I have already written the second book to „Psychoanalysis and the Unconscious", and posted the MS. to Steltzer — called provisionally "Fantasia of the Unconscious". I am satisfied with it for what it is. But it is the third book, which I have still to write, and which I can't write yet, not till I have crossed another border, it is this that will really matter. To me, I mean!

His vitality and interest were the same in the sphere of books as in other departments of life. He took in eagerly all that came to his hand, shaping it according to his need, and sharing his zest with characteristing generosity [88]).

und noch gegen sein Lebensende, z. B. im September 1928, wiederholt sich die alte Forderung nach dem Leben; Assorted Articles, S. 90:

What we want is life, first and foremost: to live and to know that we are living [89]).

Wie sehr D. H. Lawrence von diesem Begriff des Lebens beschäftigt bleibt, wird ferner deutlich an dem Ansatzpunkt seiner kosmolonischen und kosmologischen Spekulationen. Trotz der Bejahung der Tat (vgl. S. 49 vorher) heißt dieser Angelpunkt des Weltgeschehens nicht: am Anfang war die Tat; er heißt aber auch nicht: am Anfang war das Wort, denn dagegen hat D. H. Lawrence einzuwenden (Psychoanalysis and the Unconscious, S. 122):

"In the beginning was the Word." This is the presumptuous masquerading of the mind. The Word cannot be the beginning of life. It is the end of life, that which falls shed. The mind is the dead end of life.

Für ihn lautet dieser Ansatzpunkt vielmehr: am Anfang war das Leben! D. h. die Allmacht und Allwirksamkeit des Lebens erklärt sich selber Fantasia of the Unconscious, S. 17:

In the beginning — there never was any beginning, but let it pass. We've got to make a start somehow. In the very beginning of all things, time and space and cosmos and being, in the beginning of all these was a little living creature. But I don't know even if it was little. In the beginning was a living creature, its plasm quivering and its life-pulse throbbing. This little creature died, as little creatures always do. But not before it had had young ones. And that was the beginning of the cosmos.

So eigenwillig und nichtssagend dieser Ansatz als solcher ist, so aufschlußreich ist er für die Wahl desjenigen Momentes, das nach der Ueberzeugung von D. H. Lawrence als Prinzip dann Kraft genug in sich birgt, um eine Welt auf seinen Schultern zu halten, und er wählte, sachlich nichtssagend, aber psychologisch überaus aufschlußreich, das Prinzip des Lebendigseins selber. In diesem Sinn, und auch schon die Folgen solcher Haltung andeutend, sprechen die Assorted Articles S. 48 (April 1929):

Lots of things have points: especially weapons. But where is the point of life? Where is the point to love? Where, if it comes to the point, is the point to a bunch of violets. There is no point. Life and love are life and love, and a bunch of violets is a bunch of violets, and to drag in the idea of a point is to ruin everything. Live and let live, love and let love, flower and fade, and follow the natural curve, which flows on, pointless.

Dazu stimmt Fantasia of the Unconscious, S. 60:

The goal is not ideal. The aim is not mental consciousness. We want effectual human beings, not conscious ones. The final aim is not to know but to be. There never was a more risky motto than

[88]) Vgl. die Art seiner Beispielsbildung, S. 120 ff.
[89]) Vgl. z. B. auch St. Mawr, S. 175.

that: Know thyself. You've got to know yourself as far as possible. But not just for the sake of knowing. You've got to know yourself so that you can at last be yourself. "Be yourself" is the last motto [90]).

Aehnlich formal lautet nach 1926 ein M. D. Luhan erteilter Rat vom 3. Juli:

I wouldn't linger too much, I think, over occasional people in Florenz. But don't listen to me even there. Do only that which really interests you, with a bit of burning interest. And anything that does burn in you, do it without reflection.

Es steht hinter dieser Haltung die Achtung vor dem Lebenskreis des anderen Menschen, der seinem eigenen, für ihn absoluten Lebensanspruch nachgeht. So kommt es, daß D. H. Lawrence in den Fällen, da er um Rat angegangen wird, nichts anderes raten darf als: befrage dein innerstes Selbst! Nur von dort kann der echte Antrieb für eine Entscheidung aufsteigen. Bei solchem Verhalten kommt es auf die Unmittelbarkeit der inneren Entscheidung an, denn nur sie führt in die Nähe des menschlichen Wesenskernes [91]).

„Being" und „life" werden nun von D. H. Lawrence nicht weiter definiert; in einigen Fällen gesellen sich zu ihnen Vergleiche des organischen Lebens — „natural curve", „flower and fade", doch in keinem Fall wird die Forderung, dem innersten Wesenskern zu folgen, eindeutig normativ, und nie hat sie dem persönlichen Fragesteller wie dem auf die Botschaft wartenden Leser einen sicheren Halt an die Hand zu geben, während sie es umgekehrt nicht scheut, in der Ausmalung solcher innersten Lebensregungen auch verhängnisvolle Möglichkeiten zu streifen. Das schwerwiegendste Zeugnis gegen D. H. Lawrence könnte in diesem Sinn der eigene Brief vom 17. Januar 1913 sein:

My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is always true. The intellect is only a bit and a bridle. What do I care about knowledge. All I want is to answer to my blood, direct, without fribbling intervention of mind, or moral, or what-not. ... The real way of living is to answer to one's wants. Not "I want to light up with my intelligence as many things as possible", but "For the living of my full flame — I want that liberty, I want that woman, I want that pound of peaches, I want to go to sleep, I want to go to the pub and have a good time,

[90]) Vgl. ähnlich formale Aeußerungen in den Briefen vom 7. April 1916, 19. Juni 1916, 28. August 1916 und 21. Februar 1918.

[91]) Das Bestehen auf innerste Wesenprüfung und Wesenklarheit war es auch, das schon in den ersten Wochen des Kennens eine Spannung zwischen D. H. Lawrence und seiner späteren Frau hervorrief. Er schreibt darüber an E. Garnett am 3. Juli 1912: „The children are miserable, missing her so much. She lies on the floor in misery — and then is fearfully angry with me because I won't say 'stay for my sake'. I say 'decide what you want most, to live with me and share my rotten chances or go back to security, and your children — decide for yourself — choose for yourself'. And then she almost hates me, because I won't say 'I love you — stay with me whatever happens'. I do love her. If she left me, I do not think I should be alive six months hence. And she won't leave me, I think."

I want to look a beastly swell to-day, I want to kiss that girl, I want to insult that man." Instead of that, all these wants, which are there whether or not, are utterly ignored, and we talk about some sort of ideas [92]).

Aehnlich formal bleiben im allgemeinen auch die Werke. So etwa Kangaroo, S. 56 und 121; es heißt dort mit S. 121:

> The secret of life is in obedience: obedience to the urge that arises in the soul, the urge is life itself, urging us on to new gestures, new embraces, new emotions, new combinations, new creations.

Hinter all diesen Aeußerungen um „life" und „live according to one's being" steht aber bei D. H. Lawrence ein unbeirrbarer Glaube an die Richtigkeit und Rechtmäßigkeit, die diesen Begriffen im Leben des Einzelmenschen von vornherein innewohnen wird. In der Ueberzeugung, daß Leben und Sein den Einzelmenschen für die Wirklichkeit von selbst in richtigen Bahnen halten können, kommt es nur darauf an, dem Menschen in formaler Prägung die Forderung des Lebendigseins als Lebensmotto nahezulegen, damit der Mut wächst, zu seinem eigenen Innern ja zu sagen. Denn ähnlich verhängnisvoll klingende Aeußerungen wie der Brief des Jahres 1913 sehen keinen Widerspruch darin, die Nähe des „Gewissens" aufzusuchen. Vgl. am 16. Juli 1916:

> What we want is the fulfilment of our desires, down to the deepest and most spiritual desire. The body is immediate, the spirit is beyond: first the leaves and then the flower: but the plant is an integral whole: therefore every desire, to the very deepest. ... And the way to immortality is in the fulfilment of desire. I would never forbid any man to make war, or to go to war. Only I would say, "Oh, if you don't spontaneously and perfectly want to go to war, then it is wrong to go — don't let any extraneous consideration influence you, nor any old tradition mechanically compel you." ...
>
> Because you see, what intimation of immortality have we save our spontaneous wishes? God works in me (if I use the term God) as my desire. He gives me the understandig to discriminate between my desires, to discern between greater and lesser desire: I can also frustrate or deny any desire: so much for me, I have a "free will", in so far as I am an entity. But God in me is my desire. Suddenly, God moves afresh in me, a new motion. It is a new desire. So a plant unfolds leaf after leaf, and then buds, till it blossoms. So do we, under the unknown impulse of desires which arrive in us from the unknown. The only rule is, do what you really, impulsively wish to do. But always act in your own responsibility sincerely. And have the courage of your own strong emotions.

Dazu kommt als entscheidende Ergänzung Aaron's Rod S. 309:

> Be passionate as much as ever it is your nature to be passionate, and deeply sensual as far as you can be. Small souls have a small sensuality, deep souls a deep one. But remember, all the time, the responsibility is upon your own head, it all rests with your own lonely soul, the responsibility for your own action [93]).

---

[92]) Vgl. auch Apocalypse: S. 166: der (chinesische) Drachen als „symbol of the fluid, rapid, startling movement of life within us". Aehnlich wird von ihm das verstanden, was „the Greeks would have been called a 'God' in him", ebenso das, was „modern philosophers may call ... Libido or Elan vital".

[93]) Vgl. auch Studies in Classic American Literature, Seite 12.

Die Fähigkeit, das Leben in seinen feinen Verbindungsfäden aufzuspüren, und das persönliche Erfülltsein durch ständig neue Eindrücke sowie der Glaube an den unaufhörlich schöpferischen Strom des Lebens veranlassen D. H. Lawrence, von diesem Leben allgemein als einem göttlichen Leben zu sprechen. Er stellt daher seine Forderungen nach „obedience to the urge that arises in the soul" durchaus auch in der Gewißheit, daß das Leben des Einzelmenschen wie des Kosmos ganz von selbst den rechten Weg nehmen wird, wenn man nicht fremde Gesichtspunkte walten läßt und sich selbst gegenüber bejahender und verantwortungsbereiter lebte.

In formaler wie in normativer Formulierung legt nun aber eine solche Forderung immer noch die Gefahr leichtfertiger Ausdeutung zu nahe, als daß sie in diesem Zusammenhang mehr beweisen dürfte als allein die Tatsache: in D. H. Lawrence lebt auch ein unbedingtes Vertrauen in die Rechtmäßigkeit und Rechtfertigung des Lebens selber. Mit diesem Glauben aber kann er es wagen, immer von neuem nur solche innersten Wünsche herauszustellen, zu denen die Menschen sich bekennen lernen sollen. Für das Werk jedoch und eine dahinterstehende Botschaft bedeutet diese Grundhaltung eine dreifache Schwierigkeit:

Die allgemeine Verbundenheit führt zum Relativismus;
der Relativismus endet im Einzelurteil und Individualismus;
die Gegenwartserfülltheit gibt den Gedanken einer Entwicklung auf.

„Vital sympathy" für alle Formen des Lebens macht den Menschen zum Mittelpunkt der Welt und bestätigt ihm immer wieder seine „Relativität", d. h. seine Allbezogenheit, seine Verbindung zu allen Dingen des Lebens; irdische und außer-irdische Formen leben in der Beziehung zum Menschen, ja, sogar von der Beziehung zum Menschen. Fantasia of the Unconscious, S. 161:

> Without man, beasts, butterflies, trees, toads, the sun would gutter out like a spent lamp. It is the life-emission from individuals which feeds his burning and establishes his sun-heart in its powerful equilibrium.

Und die Bewunderung der vielfältigen Formen und Beziehungen schließt mit der persönlichen Feststellung von S. 164:

> I feel inclined to Relativity myself. I think there is no one absolute principle in the universe. I think everything is relative.

Derselbe Wortstamm deutet die Licht- wie die Schattenseite an: Relation und relativ. Ein Mensch so weit gespannter Beziehungen kommt gegenüber den auf ihn eindringenden Lebens- und Daseinsformen zu keinem Wertmaßstab und zu keiner Entscheidung, sondern er muß bei der Erkenntnis von Relativität und Maßstabslosigkeit stehen bleiben.

Für das dichterische Werk hat das die Folge, daß unter der Bezeichnung von „want" oder „life-urge" sich jede Lebensregung eines jeden Menschen ihre Rechtfertigung erzwingen kann: aus innerster Feindschaft, einem unbewußten Drange folgend, wirft Hermione ihrem Verlobten einen steinernen Briefbeschwerer an den Kopf. Die seelische Verletzung ist dabei für Birkin tiefer als die körperliche Wunde. Aber wenn er an Hermione darauf schreiben kann (Women in Love, S. 112):

> You were quite right, to biff me — because I know you wanted to.,

und hinzufügt:

So there's the end of it.,

so ist das auch die Auswirkung solcher Ausführungen für das Werk und auf den Leser. Sie führen in eine Sackgasse hinein und machen darauf eigenartige Umgehungen notwendig, um die Sackgasse als solche nicht zu schnell erkannt werden zu lassen (vgl. Naturaufsuchen, S. 233 ff.) [94]).

Die nächste Folge des „Relativismus" ist die Negierung von allgemeingültigen Gesetzen und damit die Absolutsetzung des Einzel-Ich. Einer Norm und einem Gesetz haften Künstlichkeiten an, weil man sie von dem Zauber des lebenerfüllten Einzelfalles abrücken mußte. Es gibt daher für D. H. Lawrence keine ewigen Wahrheiten, sondern höchstens Tageswahrheiten. Jedes Wesen wird von ihm gleichsam an den Anfang einer Welt gestellt, in eine Einsamkeit, die oft genug nur die Einsamkeit der Princess ist und von der aus er keine Möglichkeit sieht, das Isolierte neu zu verbinden. Wenn die ersten Seiten von Fantasia of the Unconscious schon sagten (S. 20 und 40):

> We have no one law that governs us. For me there is only one law: I am I. And that isn't a law, it's just a remark. One is one, but one is not alone. There are other stars buzzing in the centre of their own isolation. — Und: There is not and cannot be any actual norm of human conduct. All depends, first, on the unknown inward need within the very nuclear centres of the individual himself, and secondly on his circumstances.,

so fährt auch die auf der Vorseite zitierte persönliche Feststellung entsprechend fort:

> But I also feel, most strongly, that in itself each individual living creature is absolute: in its own being. And that all things in the universe are just relative to the individual living creature. And that individual creatures are relative to each other.
>
> And what about a goal; There is no final goal. But every step taken has its own little relative goal.

Bei so allgemeiner Auflösung neigen die Erörterungen dann gern dazu, sich erneut zum „Wunder" zu bekennen, das aber nie als Durchbrechung der Naturgesetzlichkeit gesehen ist, sondern unter dem allein das nichtgreifbare, doch ewigströmende Leben in der Vielzahl seiner Formen verstanden sein soll, verbunden mit der Ueberzeugung, daß das Leben von selbst unabweisbar den rechten Weg finden werde: „Come sarà sarà. But it will be all right" (Zitat von S. 34 vorher). Weitere Belege s. unter II, 3, individualistische Lösung.

Zu dieser durchgängigen Relativität und ihren Auswirkungen stimmt dann bei D. H. Lawrence eine ständige Kontroverse gegen eine Evolutionstheorie, denn das Ausspielen der einen Lebensform gegen eine

---

[94]) In Kangaroo (S. 358 und 359) hat Jack im Straßenkampf drei Männer erschlagen, und jede andere menschliche Regung soll nun für ihn nur ein „fleabite" sein, „compared to killing your man when your blood comes up". Und das Schönste daran ist für ihn: „you feel a perfect angel after it. You don't feel you've done any harm". — Im allgemeinen spielen die Werke nur mehr mit solchen unheilvollen Folgen des „life-urge". Sie zeigen solche Möglichkeiten auf, entscheiden sich dazu aber nicht weiter, denn auch von dem Vertreter für D. H. Lawrence heißt es an dieser Stelle: „And still Richard did not answer".

andere bedeutete unbedingt ein Vorziehen und Werten. Werten wollen aber wäre Undank gegenüber der Fülle und dem Reichtum des Seins, das schließlich doch alle diese Formen umfaßt. D. H. Lawrence äußert sich daher in den Briefen und seinen theoretischen Schriften (Fantasia of the Unconscious, S. 10):

> I do not believe in evolution, but in the strangeness and rainbow-change of ever-renewed creative civilizations.
>
> S. 145: Life never evolved, or evoluted, out of force and matter, dear reader. There is not such thing as evolutions anyhow. There is only development. Man was man in the first plasm-speck which was his own individual origin, and is still his own individual origin.

Die Terminologie ist für diesen Fall äußerst irreführend, da sie zwischen „evolution" und „development" einen Gegensatz aufrichtet, der als solcher nicht definiert wird, der aber aus dem Werkzusammenhang erklärt werden kann. Gemeint ist von D. H. Lawrence die Ablehnung eines kausalen Entwicklungsprinzipes, der Formen, die sich mit Notwendigkeit so auseinander entwickeln müssen; zugestanden aber wird von ihm Entwicklung im Sinn von Entfalten und Verwirklichen der dem Wesen gemäßen Form[95]). Vgl. 21. Juli 1917:

> One thing — the truth of evolution is not true. There is no evolving, only unfolding.

Der Entwicklungsgedanke wird also gleichsam auch eingeengt auf die Lebensdauer immer nur eines Lebewesens, das sich zu seiner Form entfaltet. Gänzlich abgelehnt wird ein größerer und kausaler Entwicklungszusammenhang, vielleicht auch die finale Ausrichtung der kleineren Entfaltung, denn die Lilie ist schon im Samenkorn eine Lilie und wird nicht erst durch das Entfalten zur Lilie (21. Juli 1917); Endpunkt ist auch hier das „little relative goal".

Das eigentliche Bemühen gilt also bei D. H. Lawrence dem „Leben", dem Reichtum der erlebbaren Lebensformen und vorwiegend emotionalen Lebensäußerungen, und da er dessen Buntheit nicht zu einem Leben schlechthin abstrahieren will, kommt er dazu, von einem „größeren Leben" zu sprechen, dem Leben, das mehr ist als die Bewegtheit nur eines einzigen Lebensweges und das selbst für diesen einen Lebensweg von der vollkommensten Denk- und Erkenntnistätigkeit des Kopfes in seinem ganzen Reichtum doch nicht erfaßt werden könnte.

Theoretisch wird versucht, die Bedingungen einer solchen „Lebenswissenschaft" aufzuzeigen, ein Bemühen, das sich im reinen Aufzeigen möglicher Aeußerungsformen erschöpft und deren subjektive Abhängigkeit von dem sie erlebenden Menschen, d. h. hier von D. H. Lawrence,

---

[95]) D. H. Lawrence hat an verschiedenen Stellen des ersten psychologischen Werkes ausdrücklich betont: We do not pretend to use technical language (Psychoanalysis and the Unconscious, S. 52, 91, 95) oder: We profess no scientific exactitude, particularly in terminology. We merely wish intelligibly to open a way. Und: All this is a mere incoherent stammering, broken first-words. — Für das Widersprüchliche solcher Haltung und Terminologie bei D. H. Lawrence, vor der es ihn geradezu selbst zu retten gilt, vgl. auch Psychoanalysis and the Unconscious, S. 44 und 119. Dort werden „cause" und „effect" doch wieder in den „process of self-realization" hineingenommen, aus dem sie anfangs verbannt sein sollten.

auch durchaus anerkannt wird[96]). Episch-dichterisch geschieht es in der Darstellung solcher erweiterter Lebenskreise, in denen die Menschen die kausal-rationale Einengung des Lebens zu überwinden suchen (oder sie überwinden wollen) und die dann als „borderline-people" aus dem neuen Lebensquell des „sechsten Sinnes" zu leben wissen.

Die Methode ist in beiden Fällen weitgehend analytisch. Es gilt vorerst einmal, die Elemente des „größeren Lebens" und die Funktionsweise des „sechsten Sinnes" zu umreißen. So entstand schon Psychoanalysis and the Unconscious aus dem gleichen analytischen Bemühen. Vgl. Anfang und Schluß S. 44 und 127:

> What we most needs do is to try to trace still further the habits of the true unconscious, and by mental recognition of these habits break the limits which we have imposed on the movement of the unconscious.
>
> So, the few things we have to say about the unconscious end for the moment. There is almost nothing said. Yet it is a beginning. Still remain to be revealed the other great centres of the unconscious.

Die hier vorgenommene Gleichsetzung von „unconscious" mit „Leben" leitet in diesem Zusammenhang zu einer anderen Eigenart des Lawrenceschen Werkes über.

Es ist das Kennzeichen seines Stiles, daß die einzelnen Ausdrücke vielfältig schillern, daß das Gesagte ständig wiederholt und neu umschrieben wird, so daß es dem Leser schwer fällt, den Kern des Geschehens im Auge zu behalten. Die Kernfrage aber bleibt mit dem Brief vom 27. Januar 1926:

> Surely you don't think me an enemy of life? My single constancy is love of life! Caro, caro, is it quite true? But it's the only thing to be constant to, I'm with you entirely there; and against the old.

Da es ihm aber auch widerstrebt, den Reichtum und die Formenfülle des Lebens in farbloser Terminologie darzustellen — denn sie vermöchte der Eigenart des jeweils vorliegenden Einzelfalles nie gerecht zu werden —, schafft sich D. H. Lawrence, nicht nur unbewußt, eine eigene und zwar auf das Individuum bezogene Terminologie, deren Aufgabe es ist, immer wieder an den lebendigen Hauch des Einzelfalles zu erinnern und die persönliche Entscheidung nicht zur allgemein zwingenden Vorschrift werden zu lassen. Aaron's Rod, S. 309:

> If your soul's urge urges you to love, then love. But always know that what your are doing is the fulfilling of your own soul's impulse. It's no good trying to act by prescription: not a bit.

Psychoanalysis and the Unconscious, S. 108:

> Thus it would seem that the term unconscious is only another word for life. But life is a general force, whereas the unconscious is

[96]) Vgl. den Anfang von Mornings in Mexico, S. 9: We talk so grandly, in capital letters, about Mornings, in Mexico. All it amounts to is one little individual looking at a bit of sky and trees, then looking down at the page of his exercise book. — It is a pity we don't always remember this. When books come out with grand titles, like "The Future of American" or "The European Situation", it's a pity we don't immediately visualize a thin or fat person, in a chair or in bed, dictating to a bobhaired stenographer or making little marks on paper with a fountain pen.

essentially single and unique in each individual organism; it is the active, self-evolving soul bringing forth its own incarnation and self-manifestation. ...

But the unconscious is never an abstraction, never to be abstracted. It is never an ideal entity. It is always concrete.

Alle von D. H. Lawrence in den Mittelpunkt seiner Werke gestellten Kennwörter meinen daher das „Leben", und wenn sie für die einzelnen Werke auch mehr oder weniger verschieden klingen — sie lauten nach dem ersten theoretischen Werk: „consciousness", „unconscious", „soul", auch „will" und „power" und später „holy ghost", „sex", „love", so ist es doch ihre gemeinsame Aufgabe, die Lebendigkeit des Lebens an ihrem Quellpunkt zu erfassen.

Es ließe sich daher für die Werke von D. H. Lawrence eine große Gleichung aufstellen. Sie lautet:

X = Leben und Lebendigsein,

oder auch, da dieses Leben stets nur in einer individuellen Ausprägung sichtbar wird:

X = individuelles Leben und Lebendigsein,

wobei das X dann jeweils den oben genannten Kennwörtern einzelner Werke oder Abschnitte entspricht.

Für diese Gleichung, auch in ihrer individualistischen Formulierung, lassen sich die Beispiele mit Leichtigkeit zusammenstellen. Für das allgemeine Lebendigsein vgl. z. B. Psychoanalysis and the Unconscious, S. 36 und Fantasia of the Unconscious S. 17:

The beginning of life is in the beginning of the first individual creature. You may call the naked, unicellular bit of plasm the first individual, if you like. ... But mark, the first naked unicellular organism is an individual.

And I mean by it, that Life is not and never was anything but living creatures. That's what life is and will be, just living creatures, no matter how large you make the capital L.

Für ein individuelles „unconscious" vgl. Psychoanalysis and the Unconscious, S. 35 und 37:

What then is the true unconscious? It is not a shadow cast from the mind. It is the spontaneaus life-motive in every organism. Where does it begin? It begins where life begins.... But life is inconceivable as a general thing. It exists only in living creatures. So that life begins, now as always, in an individual living creature.

The two are inseparable, life and individuality. And also, where the individual begins, the unconscious, which is the specific life-motive, also begins. We are trying to trace the unconscious to its source. And we find that this source, in all the higher organism, is the first ovule cell from which an individual organism arises.

Für die individuelle Seele vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 17 und 145:

Out of living creatures the material cosmos was made: ... Where you got the living creature from, that first one, don't ask me. He was just there. But he was a little person with a soul of his own. He was not Life with a capital L.

I only know there is but one origin, and that is the individual soul. The individual soul originated everything, and has itself no

origin. ... Of course every living speck, amoeba or newt, has its own individual soul.

Für einen individuellen „holy ghost" vgl. Fantasia of the Unconscious S. 25 und 143:

> The intrinsic truth of every individual is the new unit of unique individuality which emanates from the fusion of the parent nuclei. This is the incalculable and intangible Holy Ghost each time — each individual his own Holy Ghost.
>
> Sun-principle and moon-principle, embracing through the aeons, could never by themselves propagate one molecule of matter. The hailstone needs a grain of dust for its core. So does the universe. Midway between the two cosmic-infinites lies the third, which is more than infinite. This is the Holy Ghost Life, individual Life.

Für das individuelle Bewußtsein vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 48:

> Let us consider the child in the womb. Is the foetus conscious? It must be, since it carries on an independent and progressive self-development. This consciousness obviously cannot be ideal, cannot be cerebral, since it precedes any vestige of cerebration. And yet it is an integral, individual consciousness, having its own single purpose and progression.

Für ein individuelles „sex" im Sinne von „Leben" vgl. einen Brief an M. D. Luhan vom 21. Mai 1926:

> You know I always uphold, it is the sheer physical flow which is the healing and sustaining flow to the height, it is sex, true sensual sex. But is has a thousand forms, and can even be only a mere flow in the air, to be enough.

Alle diese Begriffe kennen nun neben dem individualistischen noch ein zweites verbindendes Merkmal. Von ihnen allen wird einheitlich ausgesagt, daß sie im Augenblick der Zeugung entstehen, da die elterlichen Zellkerne verschmelzen. Mit diesem einheitlichen Entstehungsmoment kann jedoch nur — verstärkt — zum Ausdruck gebracht werden, daß im Augenblick der Zeugung ein neues, individuelles Leben entsteht, denn die rein theoretisch ebenso berechtigte Annahme, es könne in diesem Augenblick etwa eine fünffach verschiedene Kraft entstehen, „conscious" und „unconscious" zugleich und gemeinsam mit „soul" und „sex" und „holy ghost" begabt, diese Deutung ist den einzelnen Formulierungen kaum unterlegbar, da es bei so weitgezogenem Kreis — vom ersten „living speck, amoeba or newt" bis zum menschlichen Individuum — schwer verständlich ist, was der an dieser Stelle entstehende „holy ghost" oder die „individual soul" wohl anders meinen könnte, wenn nicht das, daß in diesem Augenblick für alle diese Lebensformen das „Leben" beginnt. Und es ist selbstverständlich, daß ihr Leben nun auch individuell ist, denn trotz ihres Angewiesenseins auf die Faktoren der Umwelt wird den einzelnen Lebensformen doch auch schon eine Eigenständigkeit zuteil, die sie dem Machtbereich von Umgebung und elterlichem Wollen und Wünschen entzieht.

Zu den Belegen hierzu vgl. schon die vorige Seite, ferner Psychoanalysis and the Unconscious, S. 108 und Fantasia of the Unconscious, S. 25:

At last we form some sort of notion what the unconscious actually is. It is that active spontaneity which rouses in each individual organism at the moment of fusion of the parent nuclei, and which, in polarized connection with the external universe, gradually evolves or elaborates its own individual psyche and corpus, bringing both mind and body forth from itself.

When, at the moment of conception, the two parent nuclei fuse to form a new unit of life, then takes place the great mystery of creation. A new individual appears — not the result of the fusion merely. Something more. ... No, he is something underived and utterly unprecedented, unique, a new soul[97]).

Sex — that is to say, maleness and femaleness — is present from the moment of birth, and in every act or deed of every child.

Für das Unbewußte findet sich eine entsprechende Aeußerung in Psychoanalysis and the Unconscious, S. 46:

There is a whole science of the creative unconscious, the unconscious in its law-abiding activities. And of this science we do not even know the first term. Yes, when we know that the unconscious appears by creation, as a new individual reality in every newly-fertilized germ-cell, then we know the very first item of the new science.

Als letztes Beispiel sei die Fortsetzung des Beleges aus Psychoanalysis and the Unconscious, S. 37 (vgl. auf S. 90 vorher) angeführt, die in der Unklarheit ihrer Formulierung auf eine weitere Eigenart Lawrencescher Terminologie hinweist. Es heißt dort:

At the moment of conception, when a procreative male nucleus fuses with the nucleus of the female germ, at that moment does a new unit of life, of consciousness, arise on the universe. Is it not obvious? The unconscious has no other source than this, this first fused nucleus of the ovule.

Der Sinn dieser Stelle wäre: das Unbewußte entsteht aus dem Bewußten oder dem Bewußtsein. Dagegen sträubt sich das allgemeine Empfinden wie ja auch andere Aussagen von D. H. Lawrence selber sofort das Gegenteil behaupten (z. B. auf S. 71, 94 und 108 desselben Werkes: „The powerful pristine subjectivity of the unconscious on its first plane is, on the other hand, the root of all our consciousness and being ...). Das Irritierende dieser Formulierungen findet jedoch darin seine Erklärung, daß D. H. Lawrence sich einerseits dem allgemeinen psychologischen Sprachgebrauch anschließt, wie ihm andererseits unter der Beziehung all dieser Kennwörter auf den Oberbegriff des Lebens überhaupt Vertauschungen und Gleichsetzungen erlaubt sind, als solche keine Gleichheiten zur Voraussetzung haben und die von dem Allgemeinempfinden auch nicht als verwandt angesehen werden[98]).

---

[97]) Für „Soul" im Sinn von „Leben" vgl. z. B. The Plumed Serpent, S. 321. Kate zittert dort um das Leben Ramons, und auch sie spricht hier von „soul".

[98]) Die Lawrencesche Terminologie ist durch die Kenntnis der Freudschen Gedankengänge beeinflußt. Ueber die zeitlichen Zusammenhänge des Bekanntwerdens vgl. R. Hoops: Der Einfluß der Psychoanalyse auf die englische Literatur, S. 69 ff. (vgl. Fußnote 51 und 105). Die Freudschen Ergebnisse werden aber von D. H. Lawrence im Verlauf seines Schaffens immer heftiger

Die indirekte Bezugnahme aller Kennwörter auf den Oberbegriff des Lebens zieht sich durch das ganze Lawrencesche Werk; offen zugegeben und eingestanden wird sie für „soul" und „unconscious" in Psychoanalysis and the Unconscious, S. 41:

> Having established so much, we can really approach the unconscious. By the unconscious we wish to indicate that essential unique nature of every individual creature, which is, by its very nature, unanalysable, undefinable, inconceivable. It cannot be conceived, it can only be experienced, in every single instance. And being inconceivable, we will call it the unconscious. As a matter of fact, soul would be a better word. By unconscious we do mean the soul. But the word soul has been vitiated by the idealistic use, until nowadays it means only that which a man conceives himself to be. And that which a man conceives himself to be is something far different from his true unconscious. So we must relinquish the ideal word soul.

Wie sehr aber D. H. Lawrence selber gegen die eigene terminologische Setzung verstößt, haben die voranstehenden Belegstellen schon zum Ausdruck gebracht, und in Fantasia of the Unconscious werden „soul" und „holy ghost" gerade zu den höchsten Begriffen seiner Lebensbewunderung. Vgl. S. 120: „The mind should not act as a director or controller of the spontaneous centres. These the soul alone must control: the soul being that forever unknowable reality which causes us to rise into being". Dennoch bleibt es verständlich, wenn D. H. Lawrence aus der Reihe der Kennwörter gerade dem „unconscious" den Vorzug gibt. Letztlich bleibt das Lebenswunder „inconceivable", anderer-

---

abgelehnt, denn auch sie arbeiten kausal-mechanistisch. Es ist daher sein Bestreben in Psychoanalysis and the Unconscious dem „swamp of vagueness" um das Unbewußte zu steuern. (S. 108) und das „true unconscious" herauszustellen. Wenn daher D. H. Lawrence zugibt, daß Freud eine halbe Wahrheit gebracht hat, und „half a loaf is better than no bread", so trennt ihn doch von Freud eindeutig die gänzlich andere Auffassung des Unbewußten. Vgl. ebenda S. 26: „The Freudian unconscious is the cellar in which the mind keeps its own bastard spawn. The true unconscious is the wellhead, the fountain of real motivity." — Die Freudsche Psychoanalyse sieht in dem Unbewußten den Gegenspieler des bewußten Seelenlebens, dem heute nur noch Fehlleistungen zur Verfügung stehen, um sich zu realisieren. D. H. Lawrence aber sieht in diesem Unbewußten das Leben selber, „the wellhead, the fountain of real motivity", die geheimnisvolle Kraft des Lebens, die er „unconscious" wie gelegentlich auch „soul", „holy ghost" und „sex" nennt und die die Grundlage sowohl der körperlichen wie der geistigen Entwicklung bildet. — Eigene Wege geht D. H. Lawrence ferner in der Auffassung des Traumes. Inzestöse Träume sind für ihn nicht die Folge des sich zum Ausdruck drängenden Unbewußten, dem die heutige Entwicklungsstufe des Menschen direkte Betätigungen in der Wirklichkeit nicht mehr erlaubt, sondern Träume dieser Art sind für ihn erste Regungen des — anzuerkennenden — geschlechtlichen Verlangens, das aber auf so kindlicher Stufe mit dem Material arbeitet, daß sich ihm in der nächsten Umgebung bietet, d. h. Blutsverwandte. (Gegenbeispiele fehlen jedoch nicht, so scheint Kangaroo, S. 104, durchaus im Freudschen Sinn zu arbeiten.) — Engeren Anschluß an Freud nimmt D. H. Lawrence wieder in der Lehre von den seelischen Traumata.

seits aber lebt ständig in ihm das Bemühen, diesem Wunder doch irgendwie auf die Spur zu kommen, und in diesem analytischen Bestreben erweist sich die negativ-weite Form des Unbewußten als ungleich aufnahmefähiger für die Vielzahl der Lebensregungen, als es von einem der positiv gerichteten Zentralwörter gelten könnte.

Die Belege für die unter dem Oberbegriff des Lebens[99]) vor sich gehenden Vertauschungen und Verschiebungen sind zahlreich.

So ist das Unbewußte stets der Ausdruck der allgemeinen Lebensquelle und Lebensanlage, die später einmal nicht nur das Bewußtsein hervorbringen wird, „but tissue and organs also" (Psychoanalysis and the Unconscious, S. 108). Dieses Unbewußte kann aber auch dem „consciousness" gleichgesetzt werden (vgl. S. 92 vorher), wenn D. H. Lawrence daran denkt, daß jedes Leben vom ersten Augenblick seines Bestehens an ja nur am individuellen Einzelwesen aufzeigbar ist. „Consciousness" ist dann dem „individual life" verwandt (vgl. S. 91, Fantasia, S. 48), da auch dem Fötus gegenüber von einem „consciousness" gesprochen wird, das ausdrücklich „individual", aber nie „personal" ist. Es handelt sich also nicht um ein geistiges Bewußtsein, so naheliegend dem allgemeinen Sprachgebrauch eine solche Annahme wäre, sondern D. H. Lawrence denkt hier daran, daß das Leben sich im Augenblick der Zeugung immer auf eine ganz bestimmte Lebensform festlegt, auf ein „individuelles Leben", das sich von nun an folgerichtig entwickeln wird und daher „conscious" genannt werden kann. „Man was man in the first plasm-speck which was his own individual origin", und „The Lily is in the bit of dust which is its beginning, lily and nothing but lily".

Sein „Bewußtsein" ist daher nur ein „Formenbewußtsein", und um der Verfänglichkeit dieser Terminologie zu steuern, beginnt D. H. Lawrence, seine Art des Bewußtseins von dem geistig gemeinten durch eine Reihe von Adjektiven zu unterscheiden. So tritt häufig dann, wenn das Formenbewußtsein gemeinst ist, ein unterscheidendes „integral", „primal" oder „premental" zum „consciousness" hinzu. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 29:

> The primal consciousness in man is pre-mental, and has nothing to do with cognition. It is the same as in the animals. And this premental consciousness remains as long as we live the powerful root and body of our consciousness.

Da dieses Bewußtsein im Menschen wie in der Lilie naturgemäß von einem Drang zur Selbstverwirklichung erfüllt sein muß, ist das Bewußtsein für D. H. Lawrence häufig auch gleich „will", und so ordnen sich an dieser Stelle all die Beispiele ein, die vom „tree of life" sprechen und damit „life-urge", „power-urge" meinen und gelegentlich auch vom „Willen eines Baumes" sprechen können. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 137:

---

[99]) Für Potter ist „the unconscious" der Oberbegriff; vgl. S. 123/4. Middleton-Murry erwähnt in Son of Woman, S. 179, daß „life", „individuality" und „unconscious" „interchangeable terms" sind. — Die erste Feststellung ist nicht erschöpfend genug, denn auch das Unbewußte steht im Dienst der großen Lebensgleichung. Die zweite Angabe entbehrt der Vollständigkeit, da die Reihe der austauschbaren Begriffe noch etwas größer ist und ihre innere Beziehung nicht gezeigt wird.

Trees that have no hands and faces, no eyes; yet the powerful sap-scented blood roaring up the great columns. A vast individual life, and an overshadowing will — the will of a tree; something that frightens you.

Die Stelle, an der sich D. H. Lawrence in dem gleichen Werk zu der Beziehung von „will" und „conscience" äußert, lautet mit S. 123:

It seems as if, primarily, the will and the conscience were identical, in the premental state. It seems as if the will were given as a great balancing faculty, the faculty whereby automatization is prvented in the evolving psyche. The spontaneous will reacts at once against the exaggeration of only one particular circuit of polarity.

Danach ist der Wille als das ausgleichende, d. h. das die individuelle Form wahrende Organ der einzelnen Lebensform gesehen. Wird von D. H. Lawrence nun nicht so sehr an die darin liegende finale Ausrichtung gedacht, sondern an den Willen als einfache Kontinuität des Lebensganzen, verwandt vielleicht nun wieder mehr dem Unbewußten, dann spricht er von „power". Vgl. hierzu die Zitate von S. 85 dieser Arbeit; dort haben „desire" und „want" eine ähnliche Bedeutung. Aaron's Rod[100]), S. 310 bietet dafür eine weitere Bestätigung:

We've got to accept the power-motive, accept it in deep responsibility, do you understand me? It is a great life motive . . . Power — the power-urge. The will-to-power — but not in Nietzsche's sense. Not intellectual power. Not mental power. Not conscious will-power. Not even wisdom. But dark, living, fructifying power. Do you know what I mean? . . .

The urge of power does not seek for happiness any more than for any other state. It urges from within, darkly, for the displacing of the old leaves, the inception of the new. It is powerful and self-central, not seeking the centre outside, in some God or some beloved, but acting indomitably from within itself.

„Power" ist also die allgemein strömende Lebenskraft, ein gleichsam — nur — potienteller Wille, „will" dagegen ist das individuelle Verlangen nach Selbst- und Formverwirklichung, das Verlangen, das bei aller Ablehnung des Evolutionsgedankens doch wieder als individuelle Entfaltung anerkannt werden muß.

Die hier am theoretischen Werk als innerlich verwandt aufgezeigten Termini erfüllen nun auch das dichterische Schaffen. Allerdings treten dort, unter Bevorzugung von „soul" und „holy ghost", die mehr abstrakten Prägungen wie „consciousness" und „unconscious" zurück zu Gunsten bildhafter Formen. Vgl. z. B. The Plumed Serpent, S. 270:

Ramon knew what it was to gnash at his leaches. He had gnashed himself almost to pieces, before he had found the way to pass out in

---

[100]) Ueber die Verbindung von Aaron's Rod und Fantasia of the Unsconscious vgl. S. 60 und 76 vorher. — Erneut erschwerend kommt bei der Lawrenceschen Terminologie noch hinzu, daß die an einer Stelle positiv verwandten Ausdrücke an anderer Stelle auch wieder negativ-ablehnend gemeint sind. „Will" und „power" sind dann die fremd aufgezwungenen Einflüsse, auch ein eigensinniges Beharren auf Einsichten und Lebensstufen, deren dynamische Lebenskraft schon erloschen ist. In beiden Fällen ist ihre Wirkung ein verhängnisvolles „bullying".

himself, in the quick of himself, to the Quick of all being and existence, which he called the Morning Star, since men must give all things names.

Ferner Aaron's Rod, S. 309 und Kangaroo, S. 331:

You thought there was something outside, to justify you: God, or a creed, or a prescription. But remember, your soul inside you is your only Godhead. It develops your actions within you as a tree develops its own new cells. And the cells push on into buds and boughs and flowers. And these are your passion and your acts and your thoughts and expressions, your developing consciousness. You don't know beforehand, and you can't. You can only stick to your own soul through thick and thin.

You are your own Tree of Life, roots and limbs and trunks. Somewhere within the wholeness of the tree lies the very self, the quick: its own innate Holy Ghost. And this Holy Ghost puts forth new buds, and pushes past old limits, and shakes off a whole body of dying leaves. And the old limits hate being empassed, and the old leaves hate to fall. But they must, if the tree-soul says so.

... we must take on trust a purely unscientific fact: namely, that every living creature has an individual soul, however trivial or rudimentary, which connects it individiually with the source of all life, as man, in the religious terminology, is connected with God, and inseparable from God. So is every creature, even an ant or louse, individually in contact with the great life-urge which we call God [101]).

---

[101]) Zu der nicht religiös gesehenen Botschaft (vgl. vorher S. 12) gehört neben der besonderen Verwendung des Wunderbegriffes auch diese Verwendung von „God" und „holy ghost", deren Aufgabe es allein ist, von der eigenen Lebensintensität Zeugnis zu geben und die gleiche Lebensstärke im Mitmenschen zu wecken.

Für die allgemeine religiöse Haltung lassen sich bei D. H. Lawrence in großem Ueberblick folgende Richtlinien aufzeigen: Auszugehen ist von einer englischen nonkonformistisch-kongregationalistischen Erziehung, die unter Betonung einer diesseitigen Sicht in eine synkretistische Haltung übergeht: ein Jugendbrief spricht wohl von Religiosität als einer wesentlich menschlichen Eigenschaft, unterscheidet aber nicht zwischen einzelnen Religionsformen; Buddhismus, Christentum und private Glaubensformen werden auf gleicher Stufe gesehen (vgl. bei Ada Lawrence). — Eine weitere Zeit lebt in der Ueberzeugung: „If God does not exist in my consciousness, then for me God does not exist." (E. T.). — Die Diesseitigkeit seiner Botschaft wurde schon gestreift; „The Man who Died" als Ganzes ist Ausdruck des Verzichtes auf eine transzendente Fundierung (vgl. S. 12 vorher). — Die allgemeine Lebensverbundenheit nähert sich leicht einer pantheistischen Haltung (die aus dieser Lebensbewunderung heraus jedoch nicht theopanistische Anklänge hat), vgl. Apocalypse, S. 112, Assorted Articles, S. 169. — Dazu kommen pantheistisch-mystische Züge, die sich vor allem gegen den persönlich zu sehenden Gott richten, eine Haltung, die damit auch das Christentum ablehnt, wie es ebenso wegen seiner „spiritual love" verworfen werden muß (Kangaroo, S. 226 z. B.). Abgelehnt wird aber auch der Buddhismus, dessen Nirvana als negativ empfunden wird (Aaron's Rod, S. 111), da es das diesseitige Leben verleugnet. Andererseits erklärt sich an dieser Stelle das Interesse am altindianischen Mayakult und den Resten der etruskischen Kultur (vgl. vorher S. 24), denn auf ihren Grabdenkmälern glaubt D. H. Lawrence das Leben so dargestellt, wie er es zu sehen wünscht: dynamisch, be-

Terminologische Sonderheiten und Bedeutungsverschiedenheiten liegen nun auch für die im Lawrenceschen Werk ebenso häufigen Begriffe „love", „sex" und „phallic" vor, deren geschlossene Darlegung eine Sonderbehandlung erfordern würde und die daher hier nur soweit erwähnt werden sollen, als sie sich in den Gang des bisherigen Abschnittes einfügen.

Das schon Gesagte gilt auch hier. Das Leben als allgemeiner Ausgangspunkt, doch stets in individueller Sicht, kennt tausend Formen der Manifestierung (vgl. S. 91 vorher), deren eine D. H. Lawrence „sex" nennt. „Sex" ist aber nicht nur eine dieser Lebensäußerungen, sondern für ihn gleichzeitig auch wieder die Gesamtheit des Lebens selber, wenn er ausdrücken will, daß nur „sex" als „deepest desire" den Menschen vollkommen erfassen und „complete", „single" und „essential" machen kann.

In den Werken werden die beiden Bedeutungsbereiche nicht immer voneinander geschieden, wenn z. B. Kangaroo S. 198 von „sex in trees" spricht und ein Brief vom 28. Dezember 1928 lautet:

> God forbid me that I should be taken as urging loose sex activity. There is a brief time for sex, and a long time when sex is out of place. But when it is out of place as an activity there still should

---

schwingt und nicht statisch und stilisiert wie etwa auf den Vasen der griechisch-klassischen Zeit. — In diesen Rahmen fügen sich ferner ausdrückliche Aeußerungen, die eine animistische Richtung einschlagen und sich für Religionsformen der animistischen Kulturstufe interessieren, wie z. B. bei den Indianern des heutigen Mexico. (Vgl. Mornings in Mexico, ähnlich auch in den Letters, z. B. S. 604.) — Die verschiedensten Motive klingen dann in The Plumed Serpent an. Im Sinn der oben erwähnten allgemein menschlichen Religiosität sollte es eine wahre „katholische" Kirche geben, die alle Religionen der Erde irgendwie umfaßt; innerhalb dieser wahren katholischen Kirche wird jedoch die Möglichkeit einer Nationalkirche gestreift, Jesus und Maria bleiben für die spanisch-indianischen Mexikaner notwendig ein „Gringo" und eine „Gringita". Gleichzeitig wird hier wie z. B. auch in den Assorted Articles eine Haltung zum Ausdruck gebracht, die, wohl in Anlehnung an das diesseitige Leben und dessen Ablauf, von einer organischen Ablösung der Gottvorstellungen spricht — bei einem als ewig vorhanden, aber unfaßbar angenommenen „god-stuff". — Die Assorted Articles dagegen bringen außer dieser organischen Ablösung (vgl. Teil II, 5) auch das Wirken eines im Vergleich dazu geistigen Prinzips: auch hier sind „God-knowledge" und „Life-knowledge" gleichgesetzt. Der Mensch vermag jedoch immer nur einem Teil des ganzen Lebens zu leben, einen Teil Gottes zu sehen, und so melden sich die übersehenen Eigenschaften und Seiten Gottes und das ausgeschlossene Leben nach einiger Zeit von selbst zur Beachtung. Der Mensch muß dann seine Blick- und Lebensrichtung ändern. — Aus eigener Leistung kommt D. H. Lawrence zu der Ansetzung eines „dark god", der anfangs negativ ist aus der Ablehnung der bisher gegebenen Formen und der dem „Neuen" der Botschaft entspricht, der dann aber nicht unwesentliche Unterbauung erfährt aus der Kritik an einer zu spirituellen Gegenwart, der der sensuelle Ausgleich fehlt. Diese Gegenwart wird daher vor eine Gottheit gestellt, die nicht „von oben", d. h. aus der geistigen Sphäre kommt, sondern „who enters us from below" und die ungeistig, sensuell, „dark" ist.

be the large and quiet space in the consciousness where it lives quiescent. Old people can have a lovely quiescent sort of sex, like apples, leaving the young quite free for their sort.

Entsprechend den vorangegangenen Beispielen ist auch „sex" vom Leben unabtrennbar und entsteht wie „consciousness", „unconscious", „soul", „individuality" und „holy ghost" mit dem Leben selber. Vgl. Assorted Articles, S. 21 (1928):

> What is sex after all? ... there is really no beginning to sex. Where life is, there it is. So sex is no „habit" that has been formed.

Wird unter „sex" die Form des Lebens verstanden, die sich unter dem Gegensatz männlich — weiblich vollzieht, dann spricht D. H. Lawrence gelegentlich von „sex desire" und „sex-activity" und setzt die zugrunde liegende Kraft nun als „living sex" oder „maleness and femaleness" dagegen. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 92:

> Sex — that is to say, maleness and femalenss — is present from the moment of birth, and in every act or deed of every child. But sex in the real sense of dynamic sexual relationship, this does not exist in a child, and cannot exist until puberty and after.

Dazu We Need One Another, S. 38 und 36:

> Sex is a changing thing, now alive, now quiescent, now fiery, now apparently quite gone, quite gone.
>
> It (sex) consists in infinite flows between the two beings, different, even apparently contrary. Chastity is part of the flow between man and woman as to physical passion.

Wechselnde Verwendung findet „sex" auch in Verbindung mit dem Begriff „phallic", der schon früh im Werk von D. H. Lawrence auftaucht und dort eigentlich nur abwertend verstanden ist. Vgl. Twilight in Italy, S. 60 und 80, Women in Love, S. 266 und 331, und noch 1925 heißt es in Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays, S. 122:

> Sex is flame, too, the novel announces. Flame burning against every absolute, even against the phallic. For sex is so much more than phallic, and so much deeper than functional desire.

In Lady Chatterley and her Lover erscheint dann jedoch „sex" dem „phallic" untergeordnet, denn „phallic" meint nun entsprechend dem Vorwort „blood warmth sex", „blood tenderness" (der Roman sollte zeitweise in „Tenderness" umbenannt werden!). Ein Brief vom 15. März sagt entsprechend:

> I believe in the phallic consciousness, as against the irritable cerebral consciousness we're afflicted with: and anybody who calls my novel a dirty sexual novel is a liar. It's not even a sexual novel: it's phallic. Sex is a thing that exists in the head, its reactions are cerebral, and its processes mental. Whereas the phallic reality is warm and spontaneous and — but basta! you've had enough.

Dieser Bedeutungswandel steht im Zusammenhang mit der veränderten Ansicht über die Wirkungsweise des „sex". Seine Kraft als Allheilmittel hat versagt, aber nun auch wieder nicht so grundlegend, daß es ganz abgelehnt würde, sondern nur insofern, als es von den heutigen Menschen falsch geübt wird, es ist heute „all in the head".

Die Verwendung des Wortes „love" wurde schon gestreift; vgl. Fußnote 71. Auch sie kann mit allgemeiner Lebenskraft und kosmischer

Liebe identisch werden. Vgl. Fantasia of the Unconscious, Seite 45:

> Love — what is love? We'd better get a new idea. Love is, in all, generous impulse — even a good spanking.

Ferner Kangaroo, S. 145 und 146:

> Is there any other inspirational force than the force of love? ... Love makes the trees flower and shed their seed, love makes the animals mate and birds put on their best feather, and sing their best songs. And all that man has even created on the face of the earth, or ever will create — ..., has been created in the inspiration and by the force of love ... I will go further. I believe the sun's attraction for the earth is a form of love.

Diesen Aussagen kann Somers zwar nur zustimmen, doch muß er darüber noch „something else" suchen. Seine tastenden Versuche sprechen dann von der Ablehnung des „mind" und „spirit" und kommen zu einem Gott „who enters from below, not from above", „from the lower self, the dark self, the phallic self". Die zweifelnde Gegenstimme bleibt aber nicht aus. Kangaroo muß S. 150 diesen Versuchen die Frage entgegenhalten:

> But aren't you merely inventing other terms for the same thing, that I mean, and that I call love?

Das Leben in seiner sich stets erneuernden Lebendigkeit bleibt der Mittelpunkt des Lawrenceschen Werkes und der Antrieb seines Schaffens. Es führt unter diesem großen Beziehungspunkt zu einer Reihe von Termini, deren Wirkungsbereich nicht immer von vornherein offensichtlich ist, es führt ferner zu kosmogonischen und kosmologischen Spekulationen und baut unter dem Gegensatz von allgemein-verbindendem und individuell-trennendem Leben eine lokalisierende Psychologie auf, die alle im wesentlichen nur dazu dienen, die Macht und Ursprünglichkeit des Lebens darzutun. Und wenn die tausend Formen des Lebens zu großen Gegensatzpaaren geordnet werden, um das Leben innerhalb der Pole Sonne—Mond, Tag—Nacht, männlich—weiblich, spirituell—sensuell in seiner schöpferischen Kraft aufzuzeigen, so ist es Aufgabe des nächsten Abschnittes aufzuzeigen, welches Kräftepaar, sei es nur aus der Ablehnung geistigen Seins oder auch aus persönlicher Veranlagung, bei D. H. Lawrence bevorzugt waltet, und welches Schicksal ihm beschieden ist.

Polarität und Dualismus

Polarität der Kräfte ist diejenige Form des Lebens, aus dem das Einzelwesen seinen Anfang nimmt. Polarität in der harmonischen Vereinigung von Allgemein- und Einzelwerten bleibt aber auch die grundlegende Aufgabe des Einzelwesens für die eigene Lebensgestaltung.

Dem theoretischen Werk von D. H. Lawrence ist dieses Ziel ständig gegenwärtig; zur dichterischen Erfassung des harmonisch ausgeglichenen Menschen kommt es jedoch bei ihm kaum (vgl. II, 4).

Im wesentlichen beruht diese Tatsache anscheinend auf der Erkenntnis, daß ein an sich harmonisch vollendeter Mensch, allein gesehen, ein

unkünstlerisches Moment ist; es fehlt ihm der Hintergrund, auf dem seine Sonderheit sich abzuheben vermöchte.

Einander bedingende Gegensätze sind es also, die bei D. H. Lawrence neben dem kosmischen auch das individuelle Leben hervortreiben. Das menschliche Tun ist in keinem Fall ein Tun, das aus einheitlichem Wert und linearer Motivation hervorgeht, sondern immer spielen gegnerische Kräfte hinein, an denen sich die persönliche Entscheidungskraft zu erproben hat. So kennt z. B. Yvette in The Virgin and the Gipsy[102]) anderen und sich gegenüber eine lähmende Zwiespältigkeit, vgl. S. 158:

> Yes, if she belonged to any side, and to any clan, it was to his (des Zigeuners). Almost she could have found it in her heart to go with him, and be a pariah gipsy-woman.
>
> But she was born inside the pale. And she liked comfort, and a certain prestige. ... Also she liked to chip against the pillars of the temple, from the inside. She wanted to be safe under the temple roof. Yet the enjoyed chipping fragments of the supporting pillars[103]).

Für das kosmisch-religiöse Leben vgl. Apocalypse, S. 186:

> The morning star was always a god, from the time when gods began. But when the cult of dying and reborn gods started all over the world, about 600 B. C. he became symbolic of the new god because he rules on the twilight, between day and night, and for the same reason he is supposed to be lord of both, and to stand gleaming with one foot on the flood of night and one foot on the world of day, one foot on sea and one on shore.

Für die Entfaltung des kosmischen Seins hatte es D. H. Lawrence abgelehnt, Aussagen zu machen, „there is no beginning". Für die Entstehung des menschlichen Lebens scheint ihm jedoch nach den Formulierungen von Fantasia of the Unconscious, S. 25 (zitiert auf S. 92 dieser Arbeit) ein dialektischer Prozeß vorzuschweben: das entstehende Lebewesen ist mehr als die einfache Summe der gegensätzlichen Elternteile.

Der Vergleich mit den weiteren Aeußerungen ergab aber, daß der am entstehenden „something more" beteiligte „holy ghost" schließlich doch nur Bezeichnung für die reine Aktivität des Prozesses selber bleibt, hinter dem wertfrei gesehenes Leben angesetzt ist.

Wenn die Belege für einen sich antithetisch bewegenden Aufstieg vereinzelt bleiben, so liegt der Grund, gemeinsam mit der Ablehnung des Evolutionsgedankens, in der immer wieder von D. H. Lawrence aufgesuchten Lebensnähe, der nicht der Aufstieg entscheidend ist, wohl aber die ständig neue Kraft des Lebensstromes. Aus diesem Zusammenhang heraus zieht es daher D. H. Lawrence vor, nicht so sehr von dialektischer Seinsentfaltung zu sprechen wie von Seinsentfaltung unter dem Einfluß polarer Prinzipien, da sie, nur das Ziel der eigenen Aktivität

---

[102]) Das Werk stammt aus der Spätzeit. Durch den Tod von D. H. Lawrence kam es nicht zur Vollendung, sondern wurde in der ersten Fassung des Jahres 1926 posthum herausgegeben. Wenn ihm daher künstlerische Feinheiten fehlen, so treten die grundlegenden Motive um so deutlicher hervor.

[103]) Vgl. ähnliche Aeußerungen S. 152 und 163; ferner auch Aaron's Rod, S. 207 und 253.

kennend, ungleich besser geeignet sind, die lebendige Spannung und Schöpferkraft zu betonen, als es von einem dialektischen Weg her geschehen könnte.

Das individuelle menschliche Leben kennt im wesentlichen jeweils vier Gegensatzpaare; die Möglichkeit weiterer Polaritäten ist jedoch offen gelassen. Schematisch gesehen fügen sie sich einer horizontalen und einer vertikalen Aufteilung des Körpers ein. Von diesen vier Gegensatzpaaren, wie von den offen gelassenen weiteren Möglichkeiten, ist jedoch von vornherein folgende Grundstruktur zu nennen: es handelt sich letztlich um den Gegensatz von sympathisch-verbindend und individuell-trennend, angewandt auf die horizontale Scheidung in spirituell und sensuell. Jedes weiter genannte Gegensatzpaar läuft also nur auf einen verfeinernden Ausbau des schon Gesagten hinaus.

Genauere Angaben über die Entstehungsbedingungen oder Entstehungszeiten der Gegensatzpaare gibt D. H. Lawrence nicht. Die Pole entstehen für ihn mit dem „Leben", so daß allein das Nacheinander ihrer Spezialisierung sichtbar wird. Die Einsicht wird ferner dadurch erschwert, daß D. H. Lawrence keinen Anlaß sieht, „birth" und „conception" zu unterscheiden[104]). Es muß daher angenommen werden, daß das neue Lebewesen jeweils schon mit diesen Polaritäten geboren wird und sie nicht erst in der Berührung mit der Außenwelt herausbildet, die beispielsweise den anfangs allgemein sympathischen Lebenstrieb des neuen Lebenwesens feindlich zu korrigieren begänne.

Im Verlauf des Schaffens nun beginnt sich der Blick von D. H. Lawrence auf ein ganz spezifisches Gegensatzpaar zu richten, das nach Einbeziehung von Brief und Biographie als rein persönliche Fragestellung erkannt werden muß, die in der Doppelheit gleich stark empfundener Ansprüche zwar in dem Sinne schöpferisch wirkt, daß sie eine Reihe von Werken, vor allem Aaron's Rod, Fantasia of the Unconscious und Kangaroo aus sich heraus entstehen läßt, die jedoch für den Menschen D. H. Lawrence ein Ausgeliefertsein an gegnerische Lebensmöglichkeiten bleibt, die im Spannungszustand zweier belasteter Waageschalen die Polarität zu einem lähmenden Dualismus werden lassen.

D. H. Lawrence ist neben seinen vier Geschwistern das Kind, auf dem sich nach dem Tode des ältesten Sohnes die Liebe seiner Mutter sammelt, da er für sie Hoffnung und Ausweg aus dem Abstieg und Streit ihrer Ehe bedeutet, von der sowohl der Roman Sons and Lovers zu berichten hat, wie auch das Buch seiner Schwester Ada[105]).

---

[104]) Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 48: and the whole thing, given a start at birth, or at conception, trundles on by itself. — Oder S. 19: Well, then, we are born. I suppose that's a safe statement. And we become at once conscious if we weren't so before.

[105]) R. Hoops sagt von diesem Werk hinsichtlich seiner pschoanalytischen Elemente (S. 69): (die Verwandtschaft zur Psychoanalyse) wurde auch gleich nach der Veröffentlichung des Romans festgestellt. Die literarischen Kritiker bemerkten allerdings nichts davon; ihnen war damals — 1913 — die Freudsche Lehre noch nicht bekannt. Die Psychoanalytiker selbst traten jedoch sofort mit Lawrence in Verbindung. Hier glaubten sie, das erste Beispiel einer Anwendung psychoanalytischer Lehren in der englischen Literatur gefunden zu haben. ... Aber

Den Grundstock dieser mütterlichen Liebe bilden berechtigte und egoistische Hoffnungen, verbunden in einem leisen Schuldgefühl (vgl. Fußnote 110), und unter dem Einfluß dieser Erwartungen wird auch von Seiten des Sohnes das Verhältnis zur Mutter enger und inniger als es im täglichen Leben gemeinhin der Fall zu sein pflegt. Der Sohn spürt die Einstellung der Mutter, er fühlt ihr gegenüber eine wachsende innere Verantwortung und die Verpflichtung, ihren Erwartungen zu entsprechen. Dazu kommt vom Sohn her ein Gefühl inneren Stolzes über das gewährte Vertrauen, so daß es ihm Herzensfreude wie Herzenspflicht ist, ihr noch kurz vor ihrem Tode das erste gebundene Exemplar des White Peacock vorlegen zu können. In Sons and Lovers heißt es vom Sohn her gesehen (S. 222):

> He had come back to his mother. Hers was the strongest tie in his life. When he thought round, Miriam shrank away. There was a vague, unreal feel about her. And nobody else mattered. It was as if the pivot and pole of his life, from which he could not escape, was his mother.
>
> And in the same way she waited for him. In him was established her life now. After all, the life beyond offered very little to Mrs. Morel. ... Whatever he did she felt her soul stood by him, ready, as it were, to hand him his tools. She could not bear it when he was with Miriam. William was dead. She would fight to keep Paul [106]).

Am schwersten fallen hierzu zwei Aeußerungen der theoretisch-psychologischen Werke ins Gewicht: Die Liebe der Mutter erweist sich für den Sohn als Ansporn und Wertsteigerung, und allmählich scheint ihm, als könne dieses persönliche Verhältnis auch einen Wert an sich bedeuten, von dem er nach dem Tode der Mutter glaubt, er werde ihn nun in seinem ganzen Leben nicht mehr erreichen. Er stellt daher in Psychoanalysis and the Unconscious (S. 29) fest:

> That is, a man finds it impossible to realize himself in marriage. He recognizes the fact that his emotional, even passional, regard for his mother is deeper than it ever could be fore a wife ...,

---

zu ihrem großen Erstaunen mußten sie ... erfahren, daß diesem Mann ... die neue Lehre nach dessen eigenen Angaben noch völlig unbekannt war. Aus diesem Tatsachenverhältnis (vgl. auch Fußnote 51) scheint es sich also zu ergeben, daß der Grundstock des Romans eher ein allgemein menschliches Schicksal gewesen sein muß als ein bewußt gesehenes psychoanalytisches Paradigma.

Allerdings muß hinzugefügt werden, daß D. H. Lawrence die endgültige Fassung des Romans unter dem Einfluß der Psychoanalyse umzuschreiben begann. Jedoch auch abgesehen von dieser psychoanalytisch beeinflußten Neufassung kann man den Eindruck gewinnen (vgl. bei E. T.), daß das Verhältnis von D. H. Lawrence zu seiner Mutter ein sehr inniges gewesen sein muß. Der Roman selbst sagt zu diesem Mutter-Sohn-Verhältnis (S. 185): William (der gestorbene älteste Sohn) had brought her his sporting trophies. She kept them still, and she did not forgive his death. Arthur (der zweite Sohn) was handsome — at least, a good specimen — and warm and generous, and probably would do well in the end. But Paul was going to distinguish himself. She had a great belief in him, the more because he was unaware of his own powers. There was so much to come out of him. Life for her was rich with promise. She was to see herself fulfilled.

[106]) Dasselbe bestätigen die Briefe, vgl. 11. März 1913.

und kann darauf in Fantasia of the Unconscious (S. 115) dieselbe Feststellung noch schärfer wiederholen:

> You will not easily get a man to believe that his carnal love for the woman he has made his wife is as high a love as that he felt for his mother or sister.

Dasselbe Werk kennt aber an anderer Stelle, wenn es sich um das Schicksal des von solcher Liebe betroffenen Kindes handelt, durchaus eine andere Stellungnahme. Was dort noch Anerkennung war, wird nun zur ablehnenden Kritik, wenn er von der Frau der enttäuschten Ehe spricht (S. 112):

> ... the unhappy woman beats about for her unsatiable satisfaction, seeking whom she may devour. And usually, she turns to her child. Here she provokes what she wants. Here, in her own son who belongs to her, she seems to find the last perfect response for which she is craving. He is a medium to her, she provokes from him her own answer. So she throws herself into a last great love for her son, a final and fatal devotion, that which would have been the richness and strength of her husband and is poison to her boy. The husband, irresolute, never accepting his own higher responsibility, bows and accepts [107]).

In Sons and Lovers heißt dieselbe Tatsache (S. 14):

> At last Mrs. Morel despised her husband. She turned to the child; she turned from the father. He had begun to neglect her; ... What he felt just at the minute, that was all to him. He could not abide by anything. There was nothing at the back of all his show.

Vom Standpunkt des psychologischen Werkes ergeben sich für das betroffene Kind nun anscheinend zwei Richtungen möglicher Folgen.

Es steht die Doppelmöglichkeit offen, die anspornende Mutterliebe könne sowohl auf eine unmittelbare Gefährdung der sich entwickelnden Selbständigkeit und Männlichkeit hinauslaufen, wie auch eine ungesunde Uebersteigerung der geistigen Fähigkeiten zur Folge haben. (Diese zweite Möglichkeit könnte allerdings das Ergebnis der ersten Richtung in sich fassen, wenn man zugibt, die Uebersteigerung auf der einen Seite wäre gleichbedeutend mit einer sekundär-relativen Gefährdung und Unentwickeltheit auf der anderen Seite.)

Die Entscheidung zu einer von den beiden Möglichkeiten ist abhängig von der Art, in der man die Ansatzpunkte der Mutterliebe sieht.

---

[107]) R. Hoops spricht verschiedentlich in seiner Abhandlung von D. H. Lawrence als dem Dichter einer männlichen Welt (vgl. Fußnote 120), der seine Erfüllung nur in der Unterwerfung der Frau zu sehen meint. — Es handelt sich dabei um eine richtig gesehene Tatsache, jedoch um eine irrtümliche Folgerung, die gerade aus der Häufigkeit ihrer Erwähnung — vier- oder fünfmal spricht Hoops davon — eine Stellungnahme erfordert. Trotz häufiger Kritik an der Frau läuft das obige Beispiel wie die deutliche Mehrzahl weiterer Belegstellen immer auf eine letzte Schuld des Mannes hinaus, der die Verantwortlichkeit seiner Rolle nicht erfaßt hat. Es handelt sich in diesen Aeußerungen nicht um die Unterwerfung der Frau, wohl aber wird die Frau von selbst dem männlichen Mann folgen, dessen Herausstellung der geheime Zielpunkt des darstellenden Schaffens von D. H. Lawrence ist.

Die Belege der theoretischen Prosa (vgl. vorige Seite) wie auch teilweise die Lyrik lassen diese Ansatzpunkte nicht unbedingt frei sein von sexuellem Einschlag; die offene Entscheidung dagegen nennt sie rein „spiritual" und „radical sex-aversion" (Fantasia of the Unconscious, S. 108). In beiden Fällen wäre nun das Ergebnis in einer Hinsicht einheitlich: es bestünde in einer — direkten oder relativen — Gefährdung der sensuellen Lebensschicht, mit oder ohne vorausgehende Uebersteigerung der geistigen Kräfte.

Eine anscheinend normal bleibende spirituelle Lebensschicht, in unmittelbarer Gefährdung der sensuellen Sphäre liegt vor in Fantasia of the Unconscious, S. 105:

> And what does this mean? (die Liebe von Mutter und Kind) It means, for every delicately brought up child, indeed for all children who matter, a steady and persistent pressure upon the upper sympathetic centres, and a steady and persistent starving of the lower centres, particularly the great voluntary centre of the lower body. The centre of sensual, manly independence, of exultation in the sturdy, defiant self, wilfulness and masterfulness and pride, this centre is steadily suppressed. The warm, swift, sensual self is steadily and persistently denied, damped, weakened, throughout all the period of the childhood [108]).

[108]) Für die enge Verbindung von seelischen und körperlichen Faktoren vgl. bei D. H. Lawrence als Parallele folgende Krankheitserklärungen. Es bestehen dort etwa drei verschiedene Stellungnahmen zu der Tatsache seiner ständig gefährdeten Gesundheit; in zwei von ihnen ist es eindeutig die seelische Belastung, die körperliche Schäden heraufführt, so daß die Entscheidung verständlich wird:

> One's psychic health is more important than the physical (16. Januar 1917).

In Fantasia of the Unconscious ist es letztlich die starke Beanspruchung durch die Liebe der Mutter, die, abgesehen von den seelischen Folgen in Sons and Lovers, nun auch in physiologischen Auswirkungen gezeigt wird (S. 52):

> On the upper plane, the lungs and heart are controlled from the cardiac plane and thoracic ganglion. Any excess in the sympathetic mode from the upper centres tends to burn the lungs with oxygen, weaken them with stress, and cause consumption. So it is a criminal to make a child too loving. No child should be induced to love too much. It means derangement and death at last.

Zu den rein körperlichen Auswirkungen solcher einseitigen Belastung können für D. H. Lawrence ebenso gut „neurasthenia" gehören (S. 45), wie aber auch „phthisis" (S. 46), „fever", „constipation", diarrhoea" (S. 51), „consumption" (S. 52), „soft teeth" S. 54) und selbst „eyes begin to fail", sie werden „shortsighted" (S. 57).

Die zweite Erklärung wählt den Ansatzpunkt etwas anders; sie geht von einer zu großen Allgemeinempfindlichkeit aus, die sich gegenüber schädigenden Einflüssen — mit denen man naturgemäß jedoch zu rechnen hat — nicht heilsam abzuriegeln weiß. Vgl. 24. Mai 1928:

> You ask me, do I feel things very much? and I do. And that's why I too am ill. The hurts, and the bitterness sink in, however much one may reject them with one's spirit. They sink in, and there they lie, inside one, wasting one. What is the matter with us is primarily chagrin. Then the microbes pounce. One ought to be tough and selfish: and one is never tough enough, and never selfish

Die zweite Folge, die verhängnisvolle Ueberbetonung der spirituellen Sphäre, die dem gegenüber die Fähigkeiten der sensuellen Schicht als unentwickelt empfinden muß, liegt vor auf S. 106 und 110; vgl. S. 110:

> The upper self is rapidly engaged in exploiting the lower self.... The child does not so much want to act as to know. The thought of actual sex connection is usually repulsive. There is an aversion from the normal coition act. But the craving to feel, to see, to taste, to know, mentally in the head, this is insatiable....
>
> S. 114: Think of the power which a mature woman thus infuses into her boy. He flares up like a flame in oxygen. No wonder they say geniuses mostly have great mothers. They mostly have sad fates.
>
> And then? — and then, with this glamorous youth? What is he actually to do with his sensual, sexual self? Bury it? Or make an effort with a stranger? For he is taught, even by his mother, that his manhood must not forego sex. Yet he is linked up in ideal love already, the best he will ever know.

Unter solchen Voraussetzungen werden die bedrängenden Fragen einer Reifezeit als besonders schwer empfunden (Fantasia of the Unconscious, S. 167):

> This, then, is the duality of my day and my night being: a duality so bitter to an adolescent. For the adolescent thinks with shame and terror of his night. He would wish to have no night-self. But it is Moloch, and he cannot escape it.

Die Erlösung aus dieser Zwiespältigkeit ergibt sich dadurch, daß der Mensch es lernt, die gegensätzlichen Kräfte anzuerkennen und sie voll und ebenbürtig in sein Leben hineinnimmt (Assorted Articles, Seite 100):

> And it was a long time before I was able to say to myself: I am not going to be ashamed of my sexual thoughts and desires, they are me myself, they are part of my life. I am going to accept myself sexually as I accept myself mentally and spiritually, and I know that I am one time one thing, one time another, but I am always myself. My sex is me as my mind is me, and nobody will make me feel shame about it.

D. H. Lawrence hat die Doppelheit seines Ansatzpunktes theoretisch nicht zur Entscheidung gebracht. Vermutlich ist es das Bewußtsein der hier noch ausstehenden Entscheidung, das ihn von einem noch zu schreibenden dritten Werk sprechen ließ „that will really matter",

---

in the proper self-preserving way. Then one is laid low (vgl. ähnlich bei Frieda Lawrence, S. 243).

Entsprechend dazu kann es daher in The Trespasser heißen (S. 98 und 153):

> I have lived too intensely....
>
> I have drunk life too hot, and it has hurt my cup. My soul seems to leak out.
>
> A craving for intense life is nearly as deadly as any other craving.... You haven't much reserve. You're like a tree that'll flower till it kills itself, ... You have no dispassionate intellect to control you and economize.

(Die dritte Deutung ist hier nicht von Belang; sie entsteht unter deutlich fremdem Einfluß, schlägt eine andere Richtung ein und glaubt den Körper vergiftet „from unwanted food" [5. September 1929]).

daß er aber nicht eher werde schreiben können „till I have crossed another border" (vgl. Fußnote 87).

Aus dem ersten Ansatz müssen für ihn Zweifel an der Vollgültigkeit seiner persönlichen Männlichkeit überhaupt entstehen, und diese Zweifel kennen sowohl die Tragik innerster Selbstvernichtung wie die Uebersteigerung wünschender Selbsteinschätzung (vgl. aus den ersten Jahren seines Schaffens New Eve and Old Adam in A Modern Lover; aus dem Ende seines Lebens Lady Chatterley and her Lover).

Aus dem zweiten Ansatz kommt ein schwankendes Verhalten. An sich genommen zeigen die hierher gehörenden Werke eine deutliche Neigung zum Werten, und zwar in dem Sinn, daß er dem „sex motive" der sensuellen Sphäre ein „creative or religious motive" der spirituellen Sphäre überordnen möchte. Aber das Hineinspielen des ersten Ansatzes bedingt es, daß dieses Wertenwollen stets von neuem dem Anspruch des „sex motive" erliegt. So einfach oben die Lösung klang: „I am one time ohne thing, one time another, but I am always myself", so bald zeigt es sich an D.H. Lawrence wie an dem Leben seiner Helden, daß dahinter nicht ein reibungsloses Nebeneinander steht, sondern daß hier nicht so sehr eine Polarität wie ein Dualismus zum Ausdruck gebracht wird. Das „creative motive" (im Verhältnis von Mann zu Mann und Aufgabe in der Welt) kennt ein ständiges Ringen mit dem „sex motive" (im Verhältnis von Mann zu Frau) um eine stabile Verträglichkeit im Leben seiner Helden wie in der theoretischen Stellungnahme von Fantasia of the Unconscious. Dort heißt es auf Seite 14:

> Now does all life work up to the one consummating act of coition? In one direction, it does, and it would be better if psychoanalysis plainly said so....
>
> But we are not confined to one direction only, or to one exclusive consummation. Was the building of the cathedrals a working towards the act of coition? Was the dynamic impulse sexual? No. The sexual element was present and important. But not predominant. The same in the building of the Panama Canal. The sexual impulse in its widest form, was a very great impulse towards the building of the Panama Canal. But there was something else, of even higher importance, and greater dynamic power.
>
> And what is this other, greater impulse? It is the desire of the human male to build a world: not "to build a world for you, dear"; but to build up out of his own self and his own belief and his own effort something wonderful. Not merely something useful. Something wonderful. Even the Panama Canal would never have been built simply to let ships through. It is the pure disinterested craving of the human male to make something wonderful, out of his own head and his own self, and his own soul's faith and delight, which starts everything going. This is the prime motivity. And the motivity of sex is subsidiary to this: often directly antagonistic.
>
> That is, the essentially religious or creative motive is the first motive for all human activity. The sexual motive comes second. And there is a great conflict between the interests of the two, at all times.
>
> What we want to do, is to trace the creative or religious motive to its source in the human being, keeping in mind always the near relationship between the religious motive and the sexual. The two

great impulses are like man and wife, or father and son. It is no use putting one under the feet of the other.

D. H. Lawrence steht hier zu Beginn des Werkes wie im weiteren Verlauf seiner Erwägungen deutlich vor der Schwierigkeit, die Mächtigkeit des „sex motive" anzuerkennen und ihm, gerade gegenüber dem innerlich bevorzugten „creative motive", den entsprechenden Platz im menschlichen Leben einzuräumen. Und diese Schwierigkeit führt schon in den Einleitungsworten zu einer Fülle von Ungenauigkeiten und offensichtlichen Widersprüchen.

„Sex motive" ist das Motiv, das allen menschlichen Handlungen zugrunde liegt, sogar dem Bau des Panama-Kanals; es ist in seiner weitesten Form der tragende Pfeiler des menschlichen Lebens überhaupt: „the sexual element was present and important", und in einer besonderen Richtung: „all life works up towards to the act of coition. Let us all admit it sincerely".

Weitere Belege ergänzen diese Feststellung sogar in der Richtung, daß dem „sex motive" sein Recht geworden sein müsse, ehe das „creative motive" einzusetzen vermöchte. Ebenda S. 111 und 100; vgl. S. 111:

> Deeply fulfilled through marriage, and at one with his own soul, he must now undertake the responsibility for the next step into the future. He must now give himself perfectly to some further purpose, some passionate purposive action.

Die Anerkennung und Einordnung des allmächtigen „sex motive" und das damit verbundene aufsteigende Nacheinander von „sex motive" und „creative motive", „reached and perfected through love" wird dann sehr bald schon wieder zurückgenommen. Das anfangs einheitlich ausgerichtete Leben bekommt plötzlich zwei Richtungen möglicher Vollkommenheit, und das aufsteigende Nacheinander ist damit in ein feindliches Gegeneinander übergeführt: „But there is something else, of even higher importance, and greater dynamic power".

Das „something else" erweist sich als das „creative motive" (das nur für das männliche Lebewesen angesetzt wird), und von ihm gilt es, daß ihm größere Kraft und höherer Wert zukommen: „This is the prime motivity. And the motivity of sex is subsidiary to this".

Der Abschluß dieser Erwägungen läuft jedoch immer wieder auf ein unendscheidbares Nebeneinander hinaus: „It is no use putting one under the feet of the other", so daß es drei Einstellungen sind, in denen D. H. Lawrence die in ihm waltende Zwiespältigkeit zu lösen versucht:

ein aufsteigendes Nacheinander,
ein feindliches Gegeneinander,
ein unentscheidbares Nebeneinander,

und die damit verbundene Unklarheit mündet schon in der Einleitung zu Fantasia of the Unconscious in einen Vergleich ein, in dem die Unklarheit als solche ihren deutlichen Niederschlag gefunden hat:

> The two great impulses are like man and wife, or father and son.

Auch hier sind Unvergleichbarkeiten verglichen worden, denn „Mann und Frau" oder „Vater und Sohn" sind in keinem Fall geeignet, das Verhältnis von „sex motive" and „creative motive" anschaulich zu klären, sondern übernehmen nur die Unklarheit im dreifachen Sinn: Mann und

Frau als das Nebeneinander, das sich nicht unterordnen läßt; Vater und Sohn als aufsteigendes Nacheinander wie auch als feindliches Gegeneinander, da sie ebenso unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung wie des Generationengegensatzes angesehen werden können.

Für die dreifache Unentschiedenheit enthält Fantasia of the Unconscious eine Reihe von Beispielen. Von diesen vgl. für das Nebeneinander S. 98:

> Man must bravely stand by his soul, his own responsibility as the creative vanguard of life. And he must also have the courage to go home to his woman and become a perfect answer to her deep sexual call. But he must never confuse his own issues.

Für das Nacheinander im Sinne einer Rangordnung vgl. S. 100:

> But when the sex passion submits to the great purposive passion, then you have fullness. And no great purposive passion can endure long unless it is established upon the fulfilment in the vast majority of individuals of the true sexual passion.

Und für das Gegeneinander heißt es schon auf der nächsten Seite:

> But there are two great ways of fulfilment. The first, the way of fulfilment through complete love, complete, passionate, deep love. And the second, the greater, the fulfilment through the accomplishment of religious purpose, the soul's earnest purpose.

Daß es sich mit diesem Beispiel nicht um ein verschleiertes Nacheinander handelt, in dem der erste Weg in den zweiten überzugehen hat, beweist die Fortführung der Angaben, denn die Gegenwart geht den ersten Weg auf falsche Weise:

> We work the love way falsely, from the upper self, and work it to death.

Der zweite Weg aber wird von ihr gänzlich geleugnet:

> The second way, of active unison in strong purpose, and in faith, this we only sneer at.

Selbst der Abschluß des Werkes wird dann noch in einer Formulierung gegeben, die eine so enge Verquickung der beteiligten Elemente zeigt, daß noch immer eher die alte Zwiespältigkeit durchklingt, als das von D. H. Lawrence ersehnte Nacheinander. Vgl. S. 169:

> A perfected sex circuit and a successfull sex union. And there can be no successful sex union unless the greater hope of purposive, constructive activity fires the soul of the man all the time: or the hope of passionate purposive destructive activity: the two amount religiously to the same thing, within the individual. Sex as an end in itself is a disaster: a vice. But an ideal purpose which has not roots in the deep sea of passionate sex is a greater disaster still.

Das Ringen um eine klare Entscheidung bleibt also bis zum Schluß ein unentschiedenes Kreisen; der zeitweise behauptete Vorrang des „sex motive" erweist sich als ersehnte Postulation, nicht aber als eindeutig fundierte Gewißheit. Der Versuch der Entscheidung bleibt im Grunde beim Aufzeigen gleichberechtigter Ansprüche stehen, denen von sich aus keine schöpferische Aktivität gelingt (vgl. als sehr persönliche Selbsterkenntnis die Anerkennung auch der „passionate purposive destructive activity" als Schöpfertat). Die Gleichmächtigkeit der Beanspru-

chung reibt den Menschen vielmehr in sich auf oder läßt ihn in ratloser Zwiespältigkeit behelfsmäßige Werte ergreifen, deren Unzulänglichkeit bald offenbar wird. So hatte der junge D. H. Lawrence schon aus ähnlichem Zwiespalt heraus sagen müssen (E. T., S. 136):

> The trouble is, you see, I'm not one man, but two....
> It's true, it is so. I am two men inside one skin.

Deutlich spürbar ist die Tendenz zu einer Rangordnung, die dem „creative motive" den ersten Platz zuerkennen will; ebenso unvermeidlich ist die Folge, daß das „sex motive" dieser Tendenz von neuem gleichsam in den Rücken fällt und nun wieder hineingenommen werden muß in eine anfangs anders gewollte Welt.

Die offengelassene Entscheidung beschränkt sich nun aber nicht nur auf das theoretische Werk, sondern erfüllt die ganze Haltung des Schaffens und ist daher auch für das dichterische Werk aufzeigbar.

Von den Helden des ersten Romans, The White Peacock, läßt sich sagen, daß er einem Werte folgt, der im Vergleich zu seinem anfänglichen Streben als Scheinwert angesehen werden muß. Er geht eine Ehe ein, nicht um dieser Ehe willen, sondern weil es ihm irgendwie tröstlich erscheint, Zuneigung, Besitz und Wirkungskreis zu finden, nachdem ihm eine aktive Entscheidung über widerstrebende Neigungen aus der Hand genommen worden ist. Das Freundschaftsverhältnis kommt durch den Fortgang Cyrils zum Verklingen[109]). Im Verhältnis zu Lettie, Cyrils Schwester, mißlingt ihm die Entscheidung, und das Kapitel „An Arrow from God" bringt ihn um die letzte Möglichkeit, die Folgen seines Zögerns gutzumachen. Als die Existenz der ganzen Familie dadurch in Frage gestellt wird, daß die Pacht des kleinen Besitzes aus persönlicher Feindschaft heraus nicht mehr erneuert werden soll, da erwägt der Vater den Plan, nach Canada auszuwandern. George aber heiratet ein Mädchen, deren Zuneigung und Besitz ihm die Frage erleichtern, ob die von seiner Seite mehr verwandtschaftliche Zuneigung ausreichen könnte, ein Leben gemeinsam aufzubauen. „Leben" ist es, was er sucht (vgl. vorher S. 80), und er glaubt, es bei Meg im Landgasthof zu finden.

In den Augenblicken aber, in denen George tiefere Einsicht in die Wünsche seines Wesens gelingt, kann er äußern (S. 287):

> It would need Cyril or Lettie to keep me alive in Canada[110]).

---

[109]) Cyril steht hier für D. H. Lawrence. Die Freundschaft verklingt, weil D. H. Lawrence um die entsprechende Zeit seinen Heimatort verließ; auch hier ist die Struktur des Romans biographisch beeinflußt.

[110]) Auch für J. Middleton-Murry hat Lettie keine Ueberzeugungskraft. Für ihn ist es die Folge davon, daß sie „no original in life" hatte. „Lawrence had no such sister" (Son of Woman, S. 23). — Das stimmt nun insofern, als D. H. Lawrence sich hier in der Tat in eine zweifache Rolle teilt, der sein erst beginnendes Leben noch nicht ganz gewachsen war. So ist z. B. gerade Lettie in der Lektüre bewandert, die (nach den Angaben von E. T. geschlossen) auch die Lektüre von D. H. Lawrence war. — Auch für E. T. (S. 118) sind „Cyril and Lettie"... „each aspects of Lawrence". Und es wird damit verständlich, daß George nun Cyril oder Lettie, auch Cyril und Lettie in seinem Leben braucht. — Zu beachten wäre hierzu ferner auch die

Cyril wie Lettie sind die beiden Richtpole seines Lebens; das Hingezogensein zu Lettie füllt selbständige Kapitel, das Hingezogensein zu Cyril wird in stillen Augenblicken offenbar (S. 342):

> When you (Cyril) are gone, and we are left from here, I shall feel like that, as if my leading shoot were broken off.

Nach dem Scheitern seiner Pläne um Lettie klingen in einem zögernden Bekenntnis bei George verschiedene Motive durcheinander — ein ohne eigentliches Ziel gebautes Leben (vgl. vorher S. 42), ein geheimes Verlangen, für eine Frau den einzigen Mittelpunkt ihres Seins bilden zu können und nicht zweitrangig zu sein —, wichtig bleibt hier aber die Einsicht (S. 363):

> But you see, you and Lettie have made me conscious, and now I'm at a dead loss.

Da er es nicht verstand, die gestaltenden Kräfte seines Lebens festzuhalten, endet er in Trunksucht und Verblödung; auch der männliche Freund hat ihn nicht ausfüllen können; der räumlichen Trennung folgte ein inneres Auseinanderfallen.

Für die Beanspruchung in der Richtung, die D. H. Lawrence in Fantasia of the Unconscious mit „creative purpose" bezeichnete (the great collective passion of belief which brings men together, comrades and co-workers, passionately obeying their soul-chosen leader or leaders), läßt sich in The White Peacock nur ein Anhaltspunkt geben, dessen Mißverständlichkeit allerdings D. H. Lawrence — in Fortsetzung des oben eingeklammerten Zitates — immer veranlaßt, hinzuzufügen: „this is not a sex passion. Not in any sense".

Cyril und George haben im Herbst noch draußen gebadet. Es heißt dazu auf S. 340:

> He saw I had forgotten to continue my rubbing, and laughing he took hold of me and began to rub me briskly, as if I were a child, or rather, a woman he loved and did not fear. I left myself quite limply in his hands, and, to get better grip of me, he put his arm round me and pressed me against him, and the sweetness of the touch of our naked bodies against the other was superb. It satisfied

---

übereinstimmende Charakteristik von Lettie in The White Peacock und Paul (d. i. D. H. Lawrence) in Sons and Lovers. Beide Kinder spüren es, daß sie ohne Liebe geboren wurden, denn ihre Mütter hatten den Vater hassen gelernt (The White Peacock, S. 43 — Sons and Lovers, S. 5 und 37):

> I believe my mother hated my father before I was born. That was death in her veins for me before I was born....
>
> She (Frau Morel) could not afford to have this third. She did not want it. The father was serving beer in a public-house, swilling himself drunk. She despised him, and was tied to him.
>
> Mrs. Morel looked down at him. She had dreaded this baby like a catastrophe, because of her feeling for her husband.... She no longer loved her husband; she had not wanted this child to come, and there it lay in her arms and pulled at her heart.... Its clear, knowing eyes gave her pain and fear. Did it know all about her? When it lay under her heart, had it been listening then? Was there a reproach in the look? She felt the marrow melt in her bones, with fear and pain. — Dasselbe Verhältnis bestätigt nach E. T., S. 138, die Mutter von D. H. Lawrence.

in some measure the vague, indecipherable yearning in my soul, and this was the same with him. When he had rubbed me all warm, he let me go, and we looked at each other with eyes of still laughter, and our love was perfect for a moment, more perfect than any love I have known since, either for man or woman [111]).

In der Deutung solcher Stellen steht die Behauptung des Dichters dem persönlichen Eindruck des Lesers gegenüber, dem das Nachgeben um so schwerer wird, je weniger vereinzelt ähnliche Stellen eigentlich sind, und zumal es auch aus der letzten Zeit seines Schaffens noch heißt (We need one Another, S. 35):

Now there are two great relationships possible to human beings: the relationship of man to woman, and the relationship of man to man. As regards both, we are in a hopeless mess.

But the relationship of man to woman is the central fact in actual human life. Next comes the relationship of man to man. And, a long way after, all the other relationships, fatherhood, motherhood, sister, brother, friend.

Denn auch diese Stelle erschwert es dem Leser zu ermessen, worin der Unterschied der beiden Hauptrelationen bestehen soll und zwar gerade im Hinblick auf die an letzter Stelle genannte „relationship : friend".

So klingen denn auch in einem der nächsten Werke, Women in Love, alle diese Motive durcheinander. Vgl. die Kernsätze der Seiten 105, 216, 289, 372, 383, 507:

There had been some discussion, on the whole quite intellectual and artificial, about a new state, a new world of man....

Quite other things were going through Birkin's mind. Suddenly he saw himself confronted with another problem — the problem of love and eternal conjunction between two men. Of course this was necessary — it had been a necessity inside himself all his life — to love a man purely and fully. ...

Gerald: I've gone after women — and been keen enough over some of them. But I've never felt love. I don't believe I've ever felt as much love for a woman, as I have for you (Birkin) — not love. ... I believe in the additional perfect relationship between man and man — additional to marriage. It's the problem I can't solve, I (Birkin) know I want a perfect and complete relationship with you (Ursula): and we've nearly got it — we really have. But beyond that. Do I want a real, ultimate relationship with Gerald? Do I want a final, almost extrahuman relationship with him — a relationship in the ultimate of me and him — or don't I?

Birkin: You (Ursula) are enough for me, as far as a woman is concerned. You are all women to me. But I wanted a man friend,

---

[111]) Horace Gregory in Pilgrim of the Apocalypse sagt dazu S. 14: ...its idyllic passages which glorify the male body are no more ominous than a general spirit of outdoor romanticism which is identified with the bulk of Georgian poetry. — Vgl. dazu dann aber weitere Stellen bei D. H. Lawrence; z. B. das Kapitel „Gladiatorial" in Women in Love mit dem Ergebnis von S. 286: We are mentally, spiritually intimate, therefore we should be more or less physically intimate too — it is more whole; — ferner ebenda S. 100 und 216; The Plumed Serpent, S. 395. — Vgl. an der oben zitierten Stelle auch den Wechsel von „we" und „our" zu „I" und „my"; die Folgerung wurde hier also nur einseitig gezogen!

as eternal as you and I are eternal. ... Having you, I can live all my life without anybody else, any other sheer intimacy. But to make it complete, really happy, I wanted eternal union with a man too: another kind of love.

Die gleiche Haltung ist auch am Ende seines Schaffens noch im theoretischen Werk aufzeigbar, denn die Assorted Articles vom Jahr 1929 sagen auf S. 113:

If Jesus rose as a full man, in full flesh and soul, then He rose to take a woman to Himself, to live with her, and to know the tenderness and blossoming of the twoness with her. ... If Jesus rose as a full man, in the flesh, He rose to have friends, to have a man-friend, whom he would hold sometimes to his breast in strong affection and who would be dearer to him than a brother just out of the sheer mystery of sympathy[112]).

Von den hierher gehörenden Beispielen ist jedoch Aaron's Rod das umfassendste. Und wenn ihm gegenüber noch die Einstellung denkbar wäre, daß es dazu diene, in der Not des Schwankens eine Tugend zu sehen, die da meint, es sei der Sinn des Werkes, gerade das Nebeneinander gleich starker Beanspruchungen aufzuzeigen, um die Worte zu erfüllen: I am one time one thing, one time another, but I am always myself, so zeigt der Vergleich zu dem zeitlich und gedanklich hiermit verbundenen Werk Fantasia of the Unconscious, daß es sich nicht um ein So-wollen handelt, sondern um ein Nicht-anders-können.

Aaron ist der Mann, der in England Frau und Arbeit aufgibt und den verschwommenen Umrissen einer Männerfreundschaft in Italien nachgeht. Es wechseln für ihn die Stunden, da er von neuem Beziehungen zur Frau sucht, mit denen, da er sich zu Lilly, dem führenden Freund, hingezogen fühlt in dem dunklen Wissen und der dumpfen Hoffnung, außer der Hingabe an die Frau auch eine allgemeine Aufgabe in der Welt erfüllen zu können. Und das Ringen und Umschwingen von Pol zu Pol endet für Aaron in dem halb ersehnten, halb uneingestandenen Bekenntnis zur Männerfreundschaft und einer allein dem Manne zukommenden Aufgabe.

Nach dem Scheitern des ersten Versuches (vgl. später S. 159) herrscht in den nächsten Seiten von Aaron's Rod Italien als Land eindrucksmäßig vor und erst Florenz scheint ihn neu zu beleben. S. 225:

Aaron felt a new self, a new life-urge rising inside himself. Florence seemed to start a new man in him. It was a town of men.

Durch eine Reisebekanntschaft kommt Aaron in kunstliebende, musizierende Kreise. Die erste Zusammenkunft ist frauenlos, sie „consisted all of men". Zum nächsten Abend sind auch Frauen geladen, und Aaron sitzt neben der Marchesa del Torre. Das, was auf ihn einwirkt, ist die Körperlichkeit der Frau (S. 233), und von seinen Gedanken heißt es:

Why Aaron should have had this thought, he could not for the life of him say.

---

[112]) Von all den hier angegebenen Motiven — Frau, männlicher Freund, Arbeit in der Welt — bringt die dichterische Erfassung dieses Themas in The Man Who Died nur das erste Motiv, die Frau.

Mit seinem Flötenspiel gelingt es ihm dann, die Frau aus einer inneren Erstarrung zu lösen; sie singt seit langer Zeit zum erstenmal. S. 242:

Aaron looked at her. He knew that they understood one another, he and she. Without any moral necessity or any other necessity.

Der Abend selbst hat auch Aaron so bewegt, daß er durch die Straßen stürmt und zu Hause feststellen muß, daß ihm unterwegs seine Brieftasche entwendet wurde (vgl. S. 74 dieser Arbeit). Das Ergebnis ist daher für ihn S. 244 und 245:

I gave myself away. ... Never expose yourself again. Never again absolute trust.... No man is robbed unless he incites a robber... Keep your guard over yourself.

Inzwischen kommt Lilly, der Freund und Führer, in seiner eigenen Zwiespältigkeit zu Wort[113]). Alte Lawrence-Sorgen sind es, die er aus dem Marchese del Torre herausfragt (vgl. den Lebensbericht von Mellors in Lady Chatterley and her Lover, S. 237). Aaron's Rod S. 254. Das allgemein bejahte Ergebnis der Aussprache lautet:

It used to be, that desire started in the man, and the woman answered,... They've got the start of us, the women. (Vgl. hierzu Fußnote 156.)

Auch Aaron will nun aus dem gleichen Grunde seine Familie aufgegeben haben[114]), denn seine Antwort lautet: „Mine (experience) was the same, if ever it was".

Für die nächste Zeit aber muß Aaron, der anfangs jede Bindung ablehnte, der an Josephine vorüberging und höchstens nach Lilly Sehnsucht empfand, sich zu neuem Angezogensein bekennen, und er stellt fest (S. 270):

He had got it back, the male godliness, the male godhead[115]).

Das Verlangen findet schnell sein Ziel. „Shall we be lovers" heißt die unmittelbare Frage, die ausreicht, um ein Ja zu erhalten (S. 272). In diesem Erlebnis zeigt es sich dann zwar, daß die Marchesa durchaus nicht eine jener zuvor kritisierten „modern women" ist. Dennoch fühlt Aaron sich enttäuscht und weiß (S. 273): „This is not my woman", denn:

He found her strange, not as he had imagined her. Not powerful, as he had imagined her. Strange, in his arms she seemed almost small and childish, whilst in daily life she looked a full, womanly woman.

---

[113]) Lilly wie auch Aaron sind beides Sprecher für D. H. Lawrence selber. Ihre Identität zeigt sich nicht nur in der Bereitwilligkeit, einander zuzustimmen, sondern sie wird auch dem Leser geradezu aufgezwungen; vgl. S. 116 und 112: „Aaron and I are two identical little men in one and the same little boat." — „The two men had an almost uncanny understanding of another — like brothers."

[114]) Mit den Worten seiner Frau kommt am Romananfang allerdings gerade ein gegensätzliches Verhältnis zur Sprache; S. 10: „If you cared for your wife and children half what you care about your Union, you'd be a lot better pleased in the end. But you are about nothing but a lot of ignorant colliers, who don't know what they want except it's more money just for themselves."

[115]) Die Zwischenstufen hatten hierzu auf S. 25 und 135 gelautet: He had come back to her (seine Frau) once too often. To her and to every woman. Bah, the love game! — He would never yield. The illusion of love was gone for ever. — Aehnlich auch noch S. 71.

Aaron flieht aus dem Haus, und auf dem Heimweg bekennt er sich zum „Kampf“: I believe in fight and nothing else. In all der Aufgewühltheit aber gibt es e i n e n tröstenden Halt für ihn, das Bewußtsein, daß Lilly mit ihm in derselben Stadt weilt, untermischt mit der peinigenden Erinnerung an die von ihm verlassene Frau in England (S. 275):

> One fact remained unbroken in the debris of his consciousness: that in the town was Lilly: and that when he needed, he could go to Lilly: also, that in the world was Lottie, his wife: and that against Lottie his heart burned with a deep, deep, almost unreachable bitterness..

Lilly steht als Zuflucht hinter aller Wirrnis, und die Wirrnis erweist sich nun wieder als eine unglückliche Ehe, in der der Mann den Ansprüchen der Frau nicht hat genügen können und wollen (S. 278):

> I am a husband, and so it is finished with me as a lover. I can't be a lover any more, just as I can't be aged twenty any more... And to my sorrow I am a husband to a woman who wants a lover: always a lover.... The other man was in the town, and from this fact he derived his strength: the fact that Lilly was there.

Aaron besinnt sich darauf auf seine Ehe, und die Marchesa erhält von ihm eine Absage, denn eine zehnjährige Ehe habe Bindungen geschaffen, die sich nicht verleugnen ließen: „But when one has been married for ten years — and I did love her — then — some sort of bond or something grows“. Doch schon beim nächsten Zusammentreffen beginnt die Gegenwart der Marchesa ihn von neuem zu beeinflussen, die vorgefaßten Entschlüsse (I think it is better we are friends — not lovers) fallen, und er folgt der Einladung, froh, wieder aufgenommen zu sein (S. 280):

> He had really resented seeing her as a conventional hostess, attending so charmingly to all the other people, and treating him so merely as one of the guests, among many others. So that when at the last moment she quietly invited him to dinner next day, he was flattered and accepted at once.

Die Mächtigkeit eines neuen Verlangens läßt Aaron von sich glauben, er erlebe etwas an sich Neues, und er gibt ihm nach (S. 281):

> Again the naked desire was getting hold of him, with that peculiar brutal powerfulness which startled him and also pleased him.... It was curious, the passion he had for her: just unalloyed desire, and nothing else. Something he had not known in his life before.

Das, was Aaron empfindet, wird der Frau dann zur Last gelegt. Anfangs bereitet es ihm eine innere Genugtuung, daß die Frau ihn fürchtet (S. 285), dann jedoch beginnt er ihr gegenüber den Vorwurf zu erheben, daß sie ihn als individuelles männliches Wesen übersehe, nachdem er vorher hatte zugeben müssen, daß es sich von seiner Seite nur um ein „stark, naked desire“ handle, ohne irgend eine Art von „personal tenderness“ oder dem Wunsch nach individueller Anerkennung (S. 285):

> In some way she used him as a mere magic implement, used him with the amazing priestess-craft. Himself, the individual man which he was, this she ignored with an indifference that was startling to him.

Aaron erkennt zwar deutlich, daß ihm damit das widerfährt, was er selbst der Marchesa angetan hatte: „they were playing the same

game of fire". Dennnoch wird für ihn „something else" behauptet, das innerlich unglücklich blieb, während die Frau in ihrer Wesie befriedigt zu sein scheint oder nichts darüber hinaus ersehnt. Wieder hat sich nicht seine ganze Seele von dem Erlebnis erfüllen lassen, und Aaron beginnt noch einmal das Geschehen zu hassen, das er sich selbst bereitet hatte. Er zieht sich darauf in das Schneckenhaus seiner einsamen Seele zurück, die sich, als sie zur Entscheidung gezwungen wird, in letzter Minute doch zu Lilly bekennt, S. 301:

> The only thing he felt was a thread of destiny attaching him to Lilly. The rest had all gone as bare and bald as the dead orb of the moon. So he made up his mind, if he could, to make some plan that would bring his life together with that of his evanescent friend [116]).

Trotz der getroffenen Entscheidung zeigt aber schon die nächste Seite, daß Aarons Entscheidung keine freie, sondern eine bedingte ist, deren Ueberzeugungskraft damit verloren geht:

> Driven to bay, and forced to choose. Forced to choose, not between life and death, but between the world and the uncertain, assertive Lilly. Forced to choose, and yet, in the world, having nothing left to choose. ... If he had to give in to something: if he really had to give in, and it seemed he had: then he would rather give in to the devilish little Lilly than to the beastly people of the world. If he had to give in, then it should be to no woman, and to no social ideal, and to no social institution [117]).

Die Entscheidung ist bedingt, da der Dichter zu dieser Zeit nichts anderes zur Verfügung hat. Das Werk, das weitgehend auf biographischem Boden steht, kann nicht mehr bieten als das unentschiedene Ringen jener Zeit; es sieht sich gezwungen, nach so vielen Erwägungen und Versuchen auf irgend eine Weise zum Abschluß zu kommen, und die Frage bleibt offen, ob seine Entscheidungen von Dauer sind.

Auch ein weiterer Versuch aus dem letzten Lebensjahr (1929), in A Propos Lady Chatterley's Lover dem Leben ein drei-

---

[116]) Dieselbe Haltung kennt auch Kangaroo, S. 31, 102 und 103. But that did not mean that he was sworn body and soul to his wife. Oh no. There was a good deal of him which did not come into the marriage bond, and with all this part of himself he was free to make the best he could, according to his own dea (!). — And for two or three years now, since the war, he had talked like this about doing some work with men alone, sharing some activity with men. Turning away from the personal life to the hateful male impersonal activity, and shutting her out from this. ... And he insisted that it could not and should not be: that the pure male activity should be womanless, beyond woman. No man was beyond woman. But in his one quality of ultimate maker and breaker, he was womanless. Weitere Beispiele s. Fußnote 141.

[117]) Bedingt und geradezu frivol ist auch die Entscheidung Kates in The Plumed Serpent, die sechs Seiten vor dem Schluß, S. 470, sich auch nur mit einem „rather" entscheiden kann: „Rather than become elderly and a bit grisly, I will make my submission: as far as I need, and no further," und zu deren letzten Worten das Bekenntnis gehört, S. 475: „And even amid her tears, Kate was thinking to herself: What a fraud I am! I know all the time it is I who don't altogether want them. I want myself to myself. But I can fool them so that they shan't find out." (Sperrung von D. H. Lawrence.)

teiliges Spannungsverhältnis zugrunde zu legen, kann nach den bisherigen Ergebnissen nur als Scheinlösung angesehen werden. Die Formulierung lautet zwar S. 56:

> But relationship is threefold. First, there is the relation to the living universe. Then comes the relation of man to woman. Then comes the relation of man to man and each is a blood-relationship, not mere spirit or mind.

Aus dem Wortlaut aber kann doch entnommen werden, daß hinter dem ersten Bezeichnungspunkt, der nur einseitig begrenzt ist, nichts anderes steht als wieder der Begriff des Lebens selber, und damit schrumpfen die hier angegebenen drei Beziehungskreise zusammen zu den schon bekannten zwei. Der Mann wird sich zu verschiedenen Zeiten sowohl durch sein Verhältnis zur Frau wie zum männlichen Freund mit dem lebendigen Universum verbunden fühlen (vgl. Fußnote 71), und die zeitlich einige Monate später entstehenden Essay-Teile in We Need One Another sprechen demgemäß auch wieder von nur zwei Beziehungskreisen. Vgl. vorher S. 111. Damit besteht noch immer die alte Schwierigkeit zwischen Werten und Gleichsetzen mit dem Unterschied, daß das Werten hier anscheinend anders vorgeht als nach Fantasia of the Unconscious S. 98 bis 100 (s. vorher S. 107).

In all diesen Lebenskreisen ist der Mann deutlich der Mittelpunkt; die Frau wird zwar mitbetroffen von der — oben — zweiten Relation, aber sie erfährt keine Sonderbehandlung. Denn anscheinend gestaltet sich ihr Leben nicht so problematisch wie das des Mannes; die Polarität vermag für sie durchaus positive Formen anzunehmen, so daß nur der Mann es ist, für den die Polarität zum Dualismus wird. Vgl. z. B. „Sun" aus „The Woman Who Rode Away"; ebenso aus dem theoretischen Werk in Fantasia of the Unconscious S. 91 und 111:

> For there you are, the woman has her world, her positivity: the world of love, of emotion, of sympathy. And it behoves every man in his hour to take off his shoes and relax and give himself up to his woman and her world.
>
> A woman reaches her fulfilment through love, deep sensual love, and exquisitive communion.

Eine parallele Erscheinung in der Form von „women to woman" wird im Werk von D. H. Lawrence nur in The Rainbow gestreift. Dafür kennt die Frau in erster Linie das Verhältnis zum Kinde.

Aber eigenartigerweise wird die Mächtigkeit und Geschlossenheit dieser Beziehungen von D. H. Lawrence wie von seinen Romanfiguren nie positiv ausgewertet. Soweit darin eine Gefahr für das sich entwickelnde Kind zu sehen ist, könnte diese Haltung aus persönlichen Erfahrungen verstanden werden. Aber auch dort, wo diese Gefahr völlig ausgeschlossen zu sein scheint, kommen die einzelnen Romanfiguren oder Vertreter des Dichters nicht zu einer freien Anerkennung dieser Beziehungen, sondern man empfindet sie als ausgesprochene Feindseligkeit gegenüber dem Manne, der ihretwegen an verschiedenen Stunden des Tages zur Unwichtigkeit werden kann. Der so „übersehene" Mann neigt dann zu der allgemeinen Feststellung, daß er in seiner Männlichkeit nur Werkzeug sei für die Frau und in den Dienst der Polarität von Mutter und Kind gespannt würde. Vgl. schon Twilight in Italy, S. 79:

The Child, the outcome, is devine. ... The phallus is still divine. But the spirit, the mind of man, this has become nothing.,

und selbst das erste Werk kennt etwa fünfmal — S. 373, 419, 422, 423, 446 — das Moment des sich ausgeschlossenfühlenden Mannes; „fierce womanhood" trennt George von Meg (S. 373), und eine weitere Stelle lautet aus „The White Peacock":

She was secure in her high maternity, she was mistress and sole authority. George, as father, was first servant; as an indifferent father, she humiliated him and was hostile to his wishes.

Und um dieselbe Zeit kommt D. H. Lawrence in einem Brief an E. T. (S. 181) zu der entsprechenden Feststellung:

I have always believed it was the woman who paid the price in life. But I've made a discovery. It's the man who pays, not the woman.

Auffällig bleibt es daher, daß der Gestalt des Kindes in dem umfangreichen Werk von D. H. Lawrence kaum ein nennenswerter Platz eingeräumt wird, obwohl sich auch am kindlichen Sein das dynamische Wissen und die Quellkraft des Lebens aufzeigen ließe. Ansätze dieser Art in den ersten Werken stehen unter dem Einfluß seiner Hauslehrertätigkeit in Croydon. E. T. berichtet davon, daß die Kinder dort ihm sehr zugetan waren [118]). Ein ausgesprochen künstlerisches Interesse an der Gestalt des Kindes hat das weitere Werk von D. H. Lawrence dann nicht mehr aufzuweisen. Soweit das Kind vom Werk erfaßt wird, ist es eingespannt in das Mann-Frau-Verhältnis, und seine Behandlung trägt einen feindlich-eifersüchtigen Ton (vgl. „cursed motherhood", s. später S. 126).

Auch in den eindeutigen Selbstzeugnissen, den Briefen, kommt die Frage des Kindes zu einem eigenartigen Verstummen, nachdem einmal ein freudiges Bejahen aufgetaucht war, das aus der Zeit der ersten Beziehungen zu seiner späteren Frau stammt; Mai 1912, Frieda Lawrence, S. 21:

Never mind about the infant. If it should come, we will be glad, and stir ourselves to provide for it — and if it should not come ever — I shall be sorry. I do not believe, when people love each other, in interfering there. It is wicked, according to my feeling. I want you to have children to me — I don't care how soon. I never thought I should have that definite desire. But you see, we must have a more or less stable foundation if we are going to run the risk of the responsibility of children — not the risk of children, but the risk of the responsibility.

Für die lange Folgezeit finden sich ähnliche Aeußerungen in Brief und Werk nicht mehr, D. H. Lawrence begnügt sich damit, von der sachlichen Existenz der Kinder Kenntnis zu nehmen und äußert:

31. Oktober 1916: What about the children? (die Kinder seiner Frau) — though for my part, I think husbands and wives more important than children, so long as the latter are well looked after.

[118]) Auch von der Mehrzahl seiner Freunde und Biographen wird die Liebe und das Verständnis erwähnt, mit dem D. H. Lawrence sich Kindern hinzugeben wußte und deren Gegenliebe er seinerseits auch gewiß sein konnte. Vgl. dazu bei Frieda L., S. 5; bei Ada L., S. 95 ff. (sie zitiert die Zeugnisse seiner Lehrtätigkeit und Lehrfähigkeit); vgl. ferner ebd. die Briefe an seinen Neffen Jack Clarke.

11. November 1916: Frieda went to London and saw her children: and began to realise, I believe, that the mother-children relation is not so all-important; indeed, not profoundly important at all, touching the quick of being. It is, in real truth, one of the temporal, almost accidental connections, the connection between parent and children. But I suppose you will not agree to this all.

Soweit Fantasia of the Unconscious der Frage kindlichen Seins und Lebens Rechnung trägt, sprechen diese Erwägungen nicht von dem Sein des Kindes an sich, sondern sind wesentlich von der Erinnerung geleitet, da D. H. Lawrence selbst noch Gegenstand mütterlicher Liebe und fremder Erziehungsziele war. Die dort geübte Kritik stammt also aus der Beziehung auf sein eigenes Noch-Kind-sein, nicht aber aus dem Verhältnis eines Selber-Kinder-habens, oder sie ist wie ebenda S. 167 dem Brief vom 31. Oktober verwandt (s. o.).

Die seltenen Stellen jedoch, in denen der Held eines Romans sich zu der letztgenannten Möglichkeit äußert, kommen aus einer eigenartig frostigen Sphäre und sie entbehren gelegentlich nicht ressentimentartiger Anklänge.

Kangaroo, S. 96, sagt in Verbindung mit dem Krieg:

We went to France to get ourselves shot, for something that didn't touch us very close either. Then why shouldn't we run a bit of risk for what does touch us very close. Why, you know, with things as they are, *I* don't want Victoria and me to have any children. I'd a jolly sight rather not — and I'll watch it too.

Same with me, yelled Somers (der Sprecher des Dichters).

Aufschlußreicher in dem Zusammenklingen von Motiven ist eine Stellungnahme in Aaron's Rod, die — vielleicht die einzige ihrer Art und Ausführlichkeit — wieder aus einer eigenartig abweisenden Haltung stammt, untermischt von richtig gesehenen Zusammenhängen, persönlicher Eifersucht und Herabsetzung dessen, was dem eigenen Leben verschlossen zu sein scheint, und alles zusammen gerechtfertigt mit einer biologischen Logik und verschleiert im Verlangen nach einem neuen Lebensgrund. Wie im obigen Beispiel sind die beiden Sprecher von vornherein in vollkommener Uebereinstimmung und einer der Sprecher ist Aaron, der seine eigenen Kinder zurückgelassen hat (S. 105 und 106):

"You've got no children?" said Aaron.

"No. Tanny (seine Frau) wants children badly. I don't. I'm thankful we have none."

"Why?"

"I can't quite say. I think of them as a burden. Besides there are such millions and billions of children in the world. And we know well enough what sort of millions and billions of people they'll grow up into. I don't want to add my quota to the mass — It's against my instinct —."

"Ay —!" laughed Aaron, with a court acquiescence.

"Tanny's furious. But then, when a woman has got children, she thinks the world wags only for them and her. Nothing else. The whole world wags only for the sake of the children — and their sacred mother."

"Ay, that's damned true," said Aaron. ...

"Yes indeed. Which they do half their time. Sacred children, and sacred motherhood, I'm absolutely fed stiff by it. That's why I'm thankful I have no children. Tanny can't come it over me there."

"It's a fact. When a woman's got her children, by God, she's a bitch in the manger. You can starve while she sits on the hay. It's useful to keep her pups warm."

"Yes."

"Why, you know —" Aaron turned excitedly in the bed.

"They look on a man as if he was nothing but an instrument to get and rear children. If you have anything to do with a woman, she thinks it's because you want to get children by her. And I'm damned if it is. I want my own pleasure, or nothing: and children be damned."

"Ah women! — they must be loved at any price!" said Lilly. "And if you just don't want to love them and tell them so — what a crime."

"A crime!" said Aaron. "They make a criminal of you. Them and their children be cursed. Is my life given me for nothing but to get children, and work for a woman? See them all in hell first, — they'd better die while they're children, if childhood's all that's important."

"I quite agree," said Lilly. "If childhood is more important than manhood, then why live to be a man at all? Why not remain an infant?"

"Be damned and blasted to women and all their importances," cried Aaron. "They want to get you under, and children is their chief weapon."

"Men have got to stand up to the fact that manhood is more than childhood — and then force women to admit it", said Lilly. "But the rotten whinners, they're all grovelling before a baby's napkin and a woman's petticoat."

"It's a fact," said Aaron. ...

"The man's spirit has gone out of the world. Men can't move an inch unless they can grovel humbly at the end of the journey."

"No," said Aaron, watching with keen, half-amused eyes.

"That's why marriage wants readjusting — or extending — to get men on to their own legs once more, and to give them the adventure again. But men won't stick together and fight for it. Because once a woman has climbed up with her children, she'll find plenty of grovellers ready to support her and suffocate any defiant spirit. And women will sacrifice eleven men, fathers, husbands, brothers and lovers, for one baby — or for her own female self-conceit."

"She will that." said Aaron.

"And can you find two men to stick together, without feeling criminal, and without cringing, and without betraying one another? You can't. One is sure to go fawning round some female, then they both enjoy giving each other away, and doing a new grovel before a woman again."

"Ay," said Aaron. After which Lilly was silent[119]).

---

[119]) D. H. Lawrence kennt die Psychologie solchen Verhaltens, das das herabsetzt, was es am meisten ersehnt, sehr wohl. Vgl. Apocalypse, S. 219: By the very frenzy with which the Apocalypse destroys the sun and the stars, the world, and all things and all rulers, all scarlet and purple and cinnamon, all the harlots, finally all men altogether who are not "sealed", we can see how deeply the Apocalyptists are yearning for the sun and the stars and the earth and the waters of the earth, for nobility and lordship and might, and scarlet and gold splendour, for passionate love and proper union with men, apart from this sealing business. — Aehnlich S. 55.

J. Middleton-Murry scheint von anderen Belegen aus ähnlichen Ueberlegungen nachgegangen zu sein. The Escaped Cock und Lady Chatterley and her Lover sind für ihn beide nur „the ache of a simple and now for ever unattainable human desire", und er stellt und beantwortet am Schluß von Son of Woman über D. H. Lawrence eine Frage (S. 380):

> Was his desire at the last so simple and so impossible: love, tenderness and a child? I think it was.

Die Eigenart von Anschauungsmaterial und Beispielsbildung

Die Ergebnisse der letzten beiden Abschnitte — Leben als Zentralbegriff und „sex" und „creative motive" im unentschiedenen Ringen — lassen sich nun auch von rein stilistischen Momenten her unterbauen, insofern sie im Anschauungs- und Beispielsmaterial der Werke einen deutlichen Niederschlag gefunden haben. Ueber das rein Inhaltliche hinaus verraten Bilder, Vergleiche und Beispiele ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zu den oben genannten Zentralbegriffen, und der auf S. 51 früher angedeutete Reichtum an Metaphern und Vergleichen muß daher jetzt in der Richtung bestätigt wie berichtigt werden, daß das Werk von D. H. Lawrence wohl rein quantitativ reich ist an bildhaften Ausdrücken, daß diese bildhaften Ausdrücke jedoch qualitativ gesehen nicht denselben Reichtum verraten, da sie eindeutig bestimmbaren, d. h. beinahe engen Bildkreisen angehören.

Soweit das Schaffen seinen ständigen Antrieb aus einer allgemeinen Lebensverbundenheit und Erlebnisfähigkeit gewinnt und sich dem diesseitigen Leben überhaupt zuwendet, werden seine Bilder und Vergleiche Bilder und Vergleiche des lebendig-konkreten Lebens selber sein, das ein ständiges Ablösen und Wiederkehren von Daseinsformen kennt. Aus diesem Grunde kehren bei D. H. Lawrence in unzähligen Abwandlungen immer die Bilder und Vergleiche wieder, die — besonders in botanischer Zuspitzung — der Welt des organischen Lebens entstammen. Das pflanzliche Leben, Wurzeln, Blätter, Knospen, Blüten und der Lebensbaum bieten ihm dafür ständig neue Anregung, und von den Jahreszeiten ist es gerade der Frühling mit dem Neueinsetzen aller Kräfte, der zahlreiche Metaphern stellt; das „Neue" ist eigentlich fast immer identisch mit „new spring".

Der Beweis für die gegenseitige Bezogenheit von Lebensverbundenheit und Bildmaterial soll innerhalb dieser Arbeit im eigentlichen Sinn nicht erbracht werden; andererseits kann er an Hand der bisher gebotenen Belegstellen schon teilweise als gegeben angesehen werden, und überdies gehörte es gerade zu den leichtesten Aufgaben, hierfür weitere Belege bei D. H. Lawrence aufzuzeigen.

Dagegen ist es aufschlußreicher nachzuweisen, daß auch auf dem Gebiet der Beispielsgebung und der theoretischen Verallgemeinerungen dasselbe Abhängigkeitsverhältnis vorwaltet.

Der vorangegangene Abschnitt der Arbeit konnte es deutlich machen, daß im dichterischen wie im theoretischen Werk von D. H. Lawrence eine ganz persönliche Fragestellung um das „sex motive" und das „creative motive" vorliegt. Angelpunkt all der betreffenden Erwägungen

war dabei das männliche Leben in der Doppelausrichtung auf die Frau wie auf den tätigen Anteil an einer weltlichen Aufgabe. Für den Mann nur sollte innerhalb dieser Fragestellung eine Lösung errungen werden, da die Frau einfacher und leichter zum Kern ihres Lebens findet; dem Mann gilt sein Fragen und Ringen, wie auch ihm die Verantwortung für das gemeinsame Leben von Mann und Frau auferlegt ist[120]).

Von den Beispielen kindlichen Lebens wurde es dabei angedeutet, daß sie nicht so sehr aus zweckfreiem, ästhetischem Interesse kommen, wie sie der Erinnerung an die eigene Kindheit entstammen (vgl. S. 118). Wenn nun D. H. Lawrence in Fantasia of the Unconscious das Entstehen des Lebens im Kosmos wie am Einzelmenschen verfolgt, so hält seine Beispielsgebung weiter Schritt mit den entsprechenden Stufen des eigenen Lebensganges, und damit kommt sie allmählich vom kindlichen Leben herauf zum männlichen Leben und mündet schließlich in die Logik ein: „If childhood is more important than manhood, then why live to be a man at all? Why not remain an infant?"

Ein erstes Beispiel bevorzugt männlicher Blickrichtung wurde auf S. 39 gegeben. D. H. Lawrence selber aber wird sich nur in ganz seltenen Augenblicken dieser Tatsache bewußt, und nur in wenigen Fällen spricht er es aus, daß es sich um eine eigene, männliche Fragestellung für ihn handelt, z. B. Fantasia of the Unconscious, S. 111 (vorher S. 107) oder Apocalypse S. 58. Das letzte Beispiel spricht von dem Verlangen nach Führung (vgl. später S. 139 ff., besonders 150), dem Glück des Geführtseins und findet es gerade hierbei nötig zu betonen, daß es sich auch jetzt noch um eine männlich-persönliche Einstellung handelt, während die Frau möglicherweise ein anderes Verhalten kennen kann:

> Give homage and allegiance to a hero, and you become yourself heroic, it is the law of men. Perhaps the law of women is different.

Es steht hier schon zu erwarten, daß sich bei D. H. Lawrence auch die Beispielsgebung dem gegenwärtigen Stand des eigenen Lebens anschließen wird oder aber erinnerungsmäßig von neuem auf vergangene Lebensstufen zurückgreift[121]). So steht das eigene Lebensschicksal hinter

---

[120]) Vgl. Fußnote 107. R. Hoops hatte erwähnt (S. 85), daß D. H. Lawrence „der Dichter der männlichen Welt" ist. Nach ihm soll D. H. L. die Lösung seiner Zwiespältigkeit in der Unterwerfung der Frau sehen (S. 63, 79), eine Lösung, von deren Unzweckmäßigkeit er sich später jedoch überzeugen mußte (S. 90). Für die Richtigkeit dieser Einsicht vgl. als theoretisches Werk z. B. We Need One Another. Bei genauerem Zusehen aber zeigt es sich auch, daß diese Lösung an sich wohl kaum bestanden hat. Schon Fantasia of the Unconscious (Kapitel X) spricht von der letzten Verantwortung des Mannes; sie verrät sich ferner (vgl. vorher S. 139) mittelbar daraus, daß die enttäuschte Frau sich dem Kinde zuwendet. Enttäuscht aber ist hier die Frau nicht aus eigener Veranlagung, sondern durch einen nicht verantwortungsbewußten Mann.

[121]) Einen kleinen Beitrag hierzu liefern auch die Angaben von Lebensabschnitten oder Lebenszahlen, die gelegentlich unpersönlich wie auch im Hinblick auf einzelne Romanfiguren geboten werden. Fantasia of the Unconscious, Kapitel X, S. 111, spricht von dem Lebensstand des 35jährigen Mannes, eine Angabe, die 1921 etwa dem Alter von D. H. Lawrence entsprach. — Cyril in The White

der allgemeinen Feststellung von Fantasia of the Unconscious, Seite 124:

> I think it is terrible to be young. The ecstasies and agonies of love, the agonies and ecstasies of fear and doubt and drop-by-drop fulfilment, realization. The awful process of human relationships, love and marital relationships especially. Because we all make a very, very bad start to-day, with our idea of love in our head, and our sex in our head as well. All the fight till one is bled of one's self-consciousness and sex-in-the-head. All the bitterness of the conflict with this devil of an amiable spouse, who has got herself so stuck in her own head. It is terrible to be young (vgl. Beleg S. 105).

Das XIV. Kapitel aus Fantasia of the Unconscious z. B. wäre als „Sleep and Dreams" durchaus theoretisch-unpersönlich behandelbar. In dem Augenblick aber, da eine Beispielsbildung nötig erscheint, wird auch sie unverkleidet persönlich gegeben (S. 151):

> For example, I may develop a profound and passionate love for my mother, in my days of adolescence....

Demselben Gebiet gehörten schon die ersten Belege von S. 105 an, für das im übrigen das ganze XI. Kapitel von Fantasia of the Unconscious herangezogen werden könnte. Das persönliche Verhältnis zur Mutter steht hier im Mittelpunkt theoretischer Verallgemeinerungen. Der Einfluß der Eltern ist praktisch immer der — hier schädlich gesehene — Einfluß der Mutter. Ausgeführt wird das Beispiel nur für die eine Seite, für das Verhältnis von Mutter und 18jährigem Sohn; beide fühlen sich glücklich und ahnen die schädlichen Folgen noch nicht. Das umgekehrt ebenso mögliche Verhältnis zwischen Vater und Tochter wird abgetan mit „The same with father and daughter". Vater und Tochter aber stehen erlebnismäßig für D. H. Lawrence nicht im Vordergrund und so heißt es S. 114:

> For the son also it seems wonderful. The woman now feels for the first time as a true wife might feel. And her feeling is towards her son.
>
> Or, instead of mother and son, read father and daughter.

Aehnlich einseitig ist die Ausführung des Beispiels noch einmal von der Seite der Mutter (S. 114); auch hier steht es nicht im Mittelpunkt des Interesses, daß die Mutter ja selbst Tochter gewesen ist oder noch Schwester sein könnte, denn es heißt:

> No woman will give to a stranger that which she gives to her son, her father or her brother ...

Mutter und Sohn sind auch hier die zuerst gesehenen Beziehungspunkte.

Bei aller Neutralität des Ausdrucks und in anfangs noch so allgemein erscheinender Formulierung wird dann aus dem Kind entsprechend immer wieder ein männliches Kind, es wächst heran zu „manhood" und das Personalpronomen geht von „it" zu „he" hinüber (vgl. ebd. S. 129 und Seite 80).

Peacock liebt seinen Geburtstagsmonat, den September; D. H. Lawrence wurde am 11. September 1885 geboren. — Ebenso fügen sich die Daten des Lebensberichtes, den Mellors in Lady Chatterley and her Lover gibt (S. 236 ff.), in eine nähere Kenntnis der Lawrence-Biographie ein. Vgl. auch S. 135 dieser Arbeit.

Auf der anderen Seite müßten für die harmonische Entwicklung eines Kindes mütterliche wie väterliche Einflüsse herangeführt werden. D. H. Lawrence steht hier aber vor der Schwierigkeit, diese Form väterlichen Einflusses irgendwie für die ersten kindlichen Lebensmonate glaubwürdig zu machen. Der Versuch fällt widerspruchsvoll und schwach aus und endet schließlich mit dem Behaupten dieses väterlichen Einflusses. Fantasia of the Unconscious, S.27:

> To an infant the mother is the whole universe. Yet the child needs more than the mother. It needs as well the presence of men, the vibration from the present body of the man. There may not be any actual, palpable connection. But from the voluntary centre in the man pass unknowable communications and untellable nourishment of the stream of manly blood, rays which we cannot see, and which so far we have refused to know, but none the less essential, quickening dark rays which pass from the great dark abdominal life-centre in the father to the corresponding centre in the child ... They do not need the actual contact, the handling and the caressing. On the contrary, the true male instinct is to avoid physical contact with a baby.

Wenn es auch an anderer Stelle heißt, daß die wahre dynamische Beziehung ohne wirklichen „actual"-„physical" Kontakt nicht möglich ist (Seite 64):

> For a full dynamic realtionship it is necessary that there be actual contact.,

so soll dem Vater dennoch das Gegenteil möglich sein (S. 42):

> ...the father, from his distance, supports, protects, nourishes his child, and it is ultimately on the remote but powerful father-love that the infant rests, in a rest which is beyond mother-love.

Ein weiterer Beleg für die eindeutig männliche Sicht hat nun schon innere Beziehungen zu Teil II, 6.

R. Hoops sieht richtig darin einen wesentlichen Unterschied vom frühen zum späten Schaffen von D. H. Lawrence, daß für die ersten Romane die Einstellung des Mannes das Entscheidende ist, während die späteren Romane „großenteils vom Gesichtspunkt der Frau aus geschrieben" werden (S. 90). Auf den Unterschied als solchen nimmt Teil II, 6 Bezug. Auffällig muß es daher sein, wenn der zu den Spätwerken zählende Roman Lady Chatterley and her Lover, dessen weiblichen Gesichtspunkt schon die Titelformulierung zum Ausdruck bringt, von D. H. Lawrence „a phallic novel" genannt wird (vgl. vorher S. 98). Aber auch dem Inhalt nach bleibt die Frau der deutliche Bezugspunkt des Geschehens, und wieder heißt es in einem anderen Brief (Monday 1928, S. 747):

> — it's a direct phallic book, i.e. the direct nocturnal connection of a man with the sun — the path of the dark sun...,

d. h. die Ausrichtung auf den Mann bleibt nach wie vor im Werk von D. H. Lawrence spürbar, und wenn England durch einen neuen „Blutkontakt" und eine neue Ehe gerettet werden soll, so wird auch diese Aufgabe einzig und allein als Aufgabe des Mannes angesehen (vgl. A Propos Lady Chatterley's Lover, S. 49):

> It will be a phallic rather than a sexual regeneration. For the phallus is only the great old symbol of godly vitality in man, and of immediate contact.

Die Stellungnahme zu diesem Gegensatz vgl. später S. 173. Als letztes sei ein weiteres Merkmal des Lawrenceschen Bild- und Vergleichsmaterials erwähnt, das in seinen Hauptmetaphern mit dem eingangs erwähnten Bildkreis in Berührung kommt, z. B. in „Tree of Knowledge" und „Tree of Life".

D. H. Lawrence arbeitet weitgehend mit einem biblischen Anschauungsmaterial, das ihn in seiner Eigenart wohl im christlichen Sinn religiöser erscheinen läßt, als es bei näherem Zusehen von ihm gelten kann und als er selbst es beabsichtigt haben mochte.

Das Verwenden biblisch-christlichen Anschauungsmaterials bedeutet bei D. H. Lawrence jedoch nun nicht unbedingt ein freies Bekennen und notwendiges Bejahen der dahinter liegenden Glaubenszusammenhänge, sondern eher ein geradezu mechanisches Arbeiten mit einem sprachlichen Material, das ihm in seiner Jugend geläufig wurde. Die Bilder und Vergleiche seiner nonkonformistisch-kongregationalistischen Erziehung folgen einem gewissen Beharrungsvermögen und sind auch dann noch in den Werken anzutreffen, als seine eigene Lebenshaltung sich von den damit verbundenen religiösen Satzungen entfernt hatte. D. H. Lawrence gibt selbst darüber in Apocalypse[123]) Bericht, d. h. zum Ende seines Lebens (S. 37):

> From earliest years right into manhood, like any other nonconformist child I had the Bible poured every day into my helpless consciousness, still there came almost a saturation point. Long before one could think or even vaguely understand this Bible language, these "portions" of the Bible were douched over the mind and consciousness, till they became soaked in, they became an influence which affected all the processes of emotion and thought[124]).

Die Einflüsse seiner Jugendzeit bedingen also in ihrer religiösen Eigenart ein wesentliches Stilmerkmal: ein dem alten und neuen Testament entstammendes Anschauungsmaterial, wobei dem alten Testament vorzugsweise sinnlich-anschauliche Metaphern zuzuschreiben sind, dem neuen Testament jedoch in erster Linie ein geistig-abstraktes Vergleichs-

---

[123]) „Apocalypse" kann kaum als Rückkehr zu christlichen Gedankengängen am Ende des Lebens betrachtet werden. Aus der Entstehungszeit selbst berichtet seine Frau in ihrem Buch, S. 270: I was reading the New Testament and told Lawrence: „I get such a kick out of it, just the same as when Azul (ihr Schimmel in Mexiko) gallops like the wind across the desert with me." As he read it to me he got angry with all those mixed-up symbols and impossible pictures. — Den Sinn seines Werkes sah D. H. Lawrence darin: In this book I want to go back to old, pre-Bible days, and pick up for us there what men felt like and lived by then.

Auch die Anregung für das Werk selbst könnte vielleicht nicht so sehr von innen gekommen sein, wie sie möglicherweise äußeren Anlaß hatte. Ein Brief an Max Mohr (Neue Rundschau, 1933) enthält unter dem 20. November 1929 folgenden Hinweis: Hier geht alles ruhig weiter. Frederic Carter, der über die Offenbarung Johannis schreibt, ist hier, wohnt in Beau-Rivage.... — Ein anderer, allerdings anonymer Hinweis, ist im Brief an A. und M. Huxley enthalten, Wed. December 1929: He does etchings and drawings, and writes on the Apocalypse.

[124]) Eine positivere Aeußerung aus dem Vorjahr — 1928 — vgl. in Assorted Articles, S. 160.

material. Und dieses Stilmerkmal beschränkt sich nicht nur auf innerwerkliche Verdeutlichung, sondern erfaßt auch die Titelgebung einzelner Werke und Werkkapitel.

Anschließend folgt aus dem Werk von D. H. Lawrence eine kurze Zusammenstellung des biblischen Anschauungsmaterials.

An biblischen Namen tauchen z. B. auf: Miriam, die Schwester des Moses, in Sons and Lovers; D. H. Lawrence selber bezeichnet sich als der David, der da Steine wirft (vgl. vorher S. 45) und benennt auch einen seiner drei dramatischen Versuche mit demselben Namen. Aaron ist Titel- und Hauptfigur eines Romans, ebenso wie der Regenbogen als tragendes Symbol am Ende seines vierten Werkes steht, und er ist hier wie in der Bibel das Zeichen einer kommenden neuen und d. h. besseren Welt, die allerdings bei D. H. Lawrence nicht so sehr in Gewißheit versprochen ist als vorerst noch ersehnt und erhofft bleibt (vgl. auch Kangaroo, S. 171; der Regenbogen als unbedingt zuversichtliches Zeichen wie als Ausdruck einer pantheistischen Haltung).

Heliogabalus, „the most womanly man on earth" taucht auf (Fantasia of the Unconscious, S. 87), ein neues Jerusalem ist das Ziel seines Wirkens und Strebens, und wie tiefgreifend dieser Hang zum Verwenden biblischen Bildmaterials angesehen werden muß, zeigt sich, wenn selbst eine längere Abschweifung mit folgenden Worten auf ihren Ausgangspunkt zurückkommt: „But — to your tents, my Israel" (Fantasia of the Unconscious, S. 124).

„Apples of knowledge" und „Sodom apples" (ebd. S. 103) sind Metaphern ganz bestimmter Kritik, ebenso wie „Pisgah sight" der bildliche Ausdruck für ein überschauendes, d. h. abstrahierendes Denken ist, das der Gegenwart nur zum Unheil gegeben ist: „Climb down, Pisgah, and go to Jericho. Allons, there is no road yet, but we are all Aarons with rods of our own." (Fantasia of the Unconscious, S. 19.)

Gelegentlich wird die persönliche und oft auch wechselnde Verwendung biblischen Anschauungsmaterials noch offensichtlicher. Der zerrissene Tempelvorhang entspricht dem absoluten Getrenntsein zweier Teile, „the poor dear old ship of Christian democracy is scuttled at last, the breach is made" (Brief vom 26. April 1916). Der brennende Busch kann sowohl negativ verwendet sein wie in Twilight in Italy, S. 48, als auch positiv, wenn man die Schuhe vor ihm auszuziehen pflegt (The Lovely Lady, S. 190). Die Lilien auf dem Felde sind Vergleiche für die Unsinnigkeit eines Evolutionsgedankens (vgl. vorher S. 87) und in Aaron's Rod, S. 177, Ausdruck reinen Lebens: She cannot worry (vgl. später S. 158).

Ebenso sollen auch die Toten ihre Toten begraben (9. Juli 1916), wie auch der Grabstein von der Menschen Seele gerollt werden muß (The Plumed Serpent, S. 260), und von den Ideen, die man über die ihnen zukommende organische Lebensdauer hinaus lebendig erhalten will, heißt es in Aaron's Rod, S. 293: „-and I'm sorry for any Christus who brings him to life again, to stink livingly for another thirty years: the beastly Lazarus of our idealism." Der in Fantasia of the Unconscious wie in Aaron's Rod gesehene Aaronsstab aber ist für D. H. Lawrence nicht so sehr das alttestamentliche Symbol für die Auserwähltheit seines Trägers, als die Gewähr dafür, daß auch ein

trockenes Leben wieder neue Triebe anzusetzen vermag, ganz abgesehen davon, daß ihm ein deutliches und ebenso unbiblisches sexuelles Merkmal beigegeben wird. (Aaron's Rod, S. 269 und 281).

Zum Schluß sei ein überaus häufiges Bild erfaßt: Lots Weib und ihre Erstarrung zur Salzsäule; es taucht im Werk als Metapher oder Vergleich auf und ist in Aaron's Rod zweimal eine Kapitelsbenennung; im IV. Kapitel und XI. Kapitel als „The Pillar of Salt" und „More Pillar of Salt". Vgl. dazu den Brief vom 9. Juli 1916:

> Let the dead bury their dead. Let the past smoulder out. One shouldn't look back, like Lot's wife: though why salt, that I could never understand.

Den eigentlichen Aufschluß für die Verwendung dieses Bildes gibt das Gedicht „She looks back" in Collected Poems, S. 253 (aus der ursprünglichen Sammlung: „Look! We have come through!")

> Lot's Wife — Not Wife, but Mother.
> I have learned to curse your motherhood,
> You pillar of salt accursed.
> I have cursed motherhood because of you,
> Accursed, base motherhood!

Gerichtet ist dies Gedicht von D. H. Lawrence an seine Frau, die seinetwegen drei noch kleine Kinder in England zurückließ und deren „Zurücksehen" ihm jedoch eine Beeinträchtigung seines eigenen Glücks zu bedeuten schien. So sind auch die beiden Kapitel in Aaron's Rod immer entsprechend die Kapitel, in denen Aaron gewissermaßen „rückfällig" wird durch noch bestehende Bindungen zur Vergangenheit; zweimal kehrt er — unbeobachtet — in sein verlassenes Heim zurück.

2. Fragestil und Gestaltung: What's to be done?

Die bisher in Brief und Werk von D. H. Lawrence aufgezeigten Grundrichtungen und Grundstimmungen des Schaffens sind letztlich wesensmäßige Gegebenheiten, die das Werk an sich wohl lebendig erfüllen, die es aber noch nicht allgemein ausgleichend sichern können.

Nun kann ein dichterisches Schaffen in seinem letzten Sinn nicht auf diesen es sichernden Gestaltungsanteil Verzicht leisten, d. h. auf das Einordnen der Darstellung in einen erkannten größeren Lebens- und Seinszusammenhang. Besonders ein dichterisches Schaffen, das einerseits die Berechtigung zu einer Zeitkritik und Gegenwartsmission in sich fühlt und eine neue Lebensform begründen möchte, das andererseits jedoch von starker Ich-Bezogenheit nicht frei wird und die Erfüllung seiner Mission immer nur in der Symbolik des eigenen Lebens und Erlebens vor sich gehen sieht, ein solches dichterisches Schaffen muß — im Hinblick auf eine dichterische Gestaltung — notwendig einmal an die Stelle geraten, da ihm sein eigenes Tun fraglich und fragwürdig erscheint und da eine grundsätzliche Befragung zur ungewollten Vorstufe dieser allgemeinen Einordnung werden muß.

Die Problemstellung war der ich-bezogenen Umwelt entnommen worden; Lösungsansätze wurden aus dem Ich heraus vorbereitet, die es andeuteten, daß der jeweilige Held aus eigener Kraft und Einzel-

existenz die Problemstellung bewältigen würde. Doch in dem Augenblick der größten Anspannung und Erwartung, in dem Augenblick, da Problemstellung und Lösungsansatz in Beziehung gebracht werden sollen, da tritt bei D.H.Lawrence nicht die eigentliche Lösung des Problems auf, sondern es setzt die Frage ein.

Die Frage ergreift noch einmal analysierend die Elemente des Problems, sie wagt von neuem erklärende Begriffsbestimmungen und untersucht mit einem leidenschaftlich gefragten „warum" den äußeren Bestand des Problems wie auch den inneren Stand des Fragers. Es kommt zur Selbst- und Umweltsanalyse, und wenn alle Seelen- und Seinsfasern bloßgelegt sind, wenn die Realität aufgelöst erscheint und in kleinste Zusammenhänge zerfragt worden ist, dann taucht ratsuchend die große Frage auf: what's to be done, what next?

Je klarer die Verpflichtung empfunden wird, daß jetzt eigentlich die Einordnung in einen größeren Zusammenhang unerläßlich wäre, desto bohrender werden die Fragen, desto mehr häufen sich im einzelnen Werk die Fragezeichen, und es ist, als stünde hinter diesem leidenschaftlichen Fragen geradezu die Hoffnung, sich ein Ergebnis und eine positiv formulierte Botschaft erfragen zu können.

Hierzu stimmt es, daß die Werke überwiegenden Darstellungsanteiles einen solchen Fragestil weniger zu kennen scheinen als gerade die Werke, die als Werke der versuchten Gestaltung anzusehen sind. Zu diesen Werken gehört in erster Linie Kangaroo, hinsichtlich einiger Teilabschnitte aber auch Aaron's Rod und The Plumed Serpent", obwohl im letztgenannten Werk die Gestaltungsabsichten verdeckt sind durch den Reichtum dichterischer Symbolik aus christlicher und heidnischer Mythologie, verbunden mit einer Fülle persönlich-realistischer Eindrücke aus einem andersartigen Land und einer andersartigen Menschheit. Um Gestaltungsversuche — in theoretischer Form — handelt es sich ferner naturgemäß in den beiden psychologischen Werken (vgl. S. 41); ebenso sind einzelne Teile der Assorted Articles hierher zu rechnen, in deren dialoglosem Aufbau die Eigenart des Fragestils besonders augenfällig wird[125]).

Nicht gemeint mit dem Fragestil ist jedoch die Berechtigung jener Fragen, die sich aus einer normalen Gesprächsführung ergeben und ohne die ein Dialog nicht vorangeführt werden kann. Es handelt

[125]) Der Grundcharakter der Frage, ein Forschen aus innerem Ungewißsein, bedingt es naturgemäß, daß Werke dieses Fragestils schon rein eindrucksmäßig dasselbe Unausgeglichen- und Zerrissensein aufzuweisen haben werden, wie es der Frage an sich zukommt. Andererseits werden dann aber Werke ohne einen solchen Fragestil, d.h. entweder Werke vollkommener Darstellung oder vollkommener Gestaltung, von vornherein ungleich geschlossener wirken müssen als die Werke der versuchten Gestaltung. Es tritt damit der Fall ein, daß also ein Werk der Darstellung — und nur ein solches ist hier von Belang — selbst bei negativem Ausgang einheitlicher und geradliniger zu wirken vermag, da biographische Gegebenheiten und die Folgerichtigkeit des eigenen Inneren dem Werk einen besseren Halt verleihen als der tastende Versuch, die eigene Erlebnisgrenze zu überwinden. Vgl. z.B. Lady Chatterley and her Lover; von den ersten Werken The Trespasser, Sons and Lovers, The Lost Girl.

sich hier vielmehr um die Art von Fragen, die über eine solche Notwendigkeit hinaus zur bestimmenden Eigenart des Stils geworden sind und die in den Augenblicken sich zu häufen pflegen, da die Darstellung in eine Gestaltung übergeführt werden müßte, hinter der eine eindeutige Wertentscheidung erwartet wird, denn Gestaltung verlangt eine ausreichend unterbaute und damit überzeugungsfähige Wertentscheidung, der andere Mittel zur Verfügung stehen als nur ein Bedingungssatz mit „if ... then" und „rather than ... I will".

Bei D. H. Lawrence zieht jedoch schon die dialogbedingte Frage weite Kreise und sie geht dazu in ganz bestimmter Weise vor. Jede normale Auseinandersetzung kennt eine mehr oder weniger gleichberechtigte, gleichaktive Beteiligung der Meinungen, die spontan und bewußt an der allgemeinen Aussprache interessiert sind. Der Lawrencesche Dialog dagegen kennt häufig das Ausfragen, die einseitige Fragetätigkeit einer einzelnen Stimme, die den anderen sich zum Opfer wählt, um an seinen einsilbigen Antworten oder echomäßigen Zustimmungen die Klärung des eigenen Ich zu vollziehen (vgl. Fußnote 77 und S. 118) und die Bestätigung für schon Gesagtes zu entnehmen.

Damit läuft die an sich bestehende Zweistimmigkeit sehr häufig auf eine einfache Einstimmigkeit hinaus. Der zweite Sprecher tut im Grunde nichts anderes als ja oder nein zu sagen, d. h. dem ersten Frager zuzustimmen, um ihm auf diese Weise die Berechtigung zu geben, in der einmal eingeschlagenen Richtung weiter fortzufahren:

"I quite agree" (Aaron's Rod, S. 106),
"Same with me," yelled Somers (Kangaroo, S. 96),
"I believe that too" (Kangaroo, S. 121).

Oder aber er nimmt die Frage selber fragend auf, wiederholt sie zweifelnd, um so den an sich schon aktiveren Sprecher noch wieder zu schärferem Analysieren und genauerem Nachdenken zu veranlassen, so daß bei D. H. Lawrence unter allen Fragen diejenige zu den häufigsten zählt, die von ihm selber an sich selber gerichtet ist, die Selbstbefragung, die unaufhörlich zum eigenen Ich zurückfindet. Vgl. Aaron's Rod, S. 109:

> But what's the good of going to Malta? Shall you be any different in yourself, in another place? You'll be the same there as you are here."
> "How am I here?"
> "Why you're all the time grinding yourself against something inside you. You're never free. You're never content. You never stop chafing." ...
> "The man in the middle of you doesn't change," said Aaron.
> "Do you find it so?" said Lilly.
> "Ay. Every time."
> "Then what's to be done?"
> "Nothing, as far as I can see...."

Und das erfragte Selbstportrait lautet dann etwas weiter unten:

> You talk as if you were doing something special. You aren't. You're no more than a man who drops into a pub for a drink, to liven himself up a bit. Only you give it a lot of names, and make out as if you were looking for the philosopher's stone, or something like that.

Ein typischer Fall des Ausfragens liegt vor, wenn man von Aaron die Gründe erfahren will, weshalb er England und seine Familie verließ. (Vgl. vorher S. 58.) In die punktierte Auslassung von S. 59 vorher gehören noch weitere einsilbige Fragen:

"A natural event," said Aaron.
"Not that you loved any other woman?"
"God save me from it."
"You just left off loving?"
"Not even that. I went away."
"What from?"
"From it all."
"From the woman in particular?"
"Oh yes. Yes. Yes, that."
"And you couldn't go back?"
Aaron shook his head.
"Yet you can give no reasons?"
"Not any reasons that would be any good...."

Aehnliche Frageverhältnisse liegen vor auf S. 114, 130, 252, 258, 291, 310. Für K a n g a r o o vgl. in entsprechendem Sinn S. 143 und 144, Somers und Kangaroo im Fragespiel, und ihre bohrenden Fragen haben den Sinn:

But he found himself again w a n t i n g to be convinced, wanting to be carried away.

An anderer Stelle (S. 231) soll der Charakter eines Bundesmitglieds herausgestellt werden, und das Ergebnis ist:

"Then why do you ask me, if you know better?"
"Because I don't really get to the bottom of him."

Eigentlich typisch für die Gestaltungsbemühung ist jedoch nur die Frage, die von vornherein Selbstfrage und Selbstbefragung der Einzelstimme ist, die der Prüfung des eigenen Inneren und der fragenden Untersuchung der von außen herantretenden Probleme dient. Und diese Frage muß um so auffälliger sein, je häufiger sie auch in rein theoretischen, d. h. an sich dialoglosen Abhandlungen Verwendung findet.

Die der sachlichen Untersuchung dienende Frage herrscht in F a n t a s i a o f t h e U n c o n s c i o u s vor:

S. 14: And what is this other, greater impulse?
Was the dynamic impulse sexual?
S. 38: Where does he even keep his soul? — Where does anybody?
S. 45: Love — what is love?
But what is bullying?
S. 54: Where are the white negroid teeth?
S. 62: How does the figure of the mother gradually develop as a c o n c e p t i o n in the child's mind?
S. 88: Man, the doer, the knower, the original in b e i n g, is he the lord of life? Or is woman, the great Mother, who bore us from the womb of love, is she the supreme Goddess?
S. 95: What is sex, really?
S. 96: But what is the experience?
S. 97: But is this the whole of sex?
And what about these new thrills?
S. 98: But is this sex?
S. 99: But what if he believes that his sexual consummation is his supreme consummation?

S. 102: What's the good of telling?
S. 105: And what does this mean?
S. 109: So what have you?
S. 110: What does all this mean?
And to-day what have we but this?
S. 115: And the cause?
S. 116: And I ask you, what good will psychoanalysis do you in this state of affairs?
S. 134: Well, then, what about it?
S. 141: Pray, what is combustion?
S. 146: And is astrology not altogether nonsense?
S. 162: But in what way does the life of individuals depend directly upon the moon?
S. 164: And what about a goal?[126])

Schon „Twilight in Italy" hatte wesentliche Kernpunkte seines Schaffens fragend herausgestellt:

S. 14: What, then is being?
S. 50: And what is the rest, that which is-not the tiger, that which the tiger is-not? What is this?
S. 52: What am I?
S. 73: Yet what should become of the world?

Auffälliger und in ihrer Eigenart als wirkliches Nicht-wissen und Rat-suchen erkenntlich wird dann jedoch die Frage in den Assorted Articles, die aus der Spätzeit seines Schaffens stammen. Und zwar sind sie um so auffälliger, da es sich hier um weniger spekulative Gedankengänge handelt — die ein Nicht-weiter-wissen schon kennen könnten — als eher um ein fragendes Umkreisen von Gegenwartsgeschehen; die eigentlich typische Frage der Assorted Articles lautet daher: „what next" oder „what's to be done". Und zu der Berechtigung so unablässigen Fragens schreibt D. H. Lawrence selbst am Eingang (S. 14, vom Mai 1928):

> ... that is no reason to stop questioning. The old lies must be questioned out of existence, even at a certain loss of things worth having. When everything is questioned out of existence, then the real fun will begin putting the right things back.

So lautet denn eine Fragenreihe aus den Assorted Articles:

S. 52: Where are we, quite?
S. 54: What's to be done about it? (Why, nothing, all in a hurry.)
S. 78: What then?
S. 91: But the men, what are they going to do?
S. 92: And what is there to be done?
S. 133: What then?
S. 136: What is to be done?
S. 137: So then, what?
S. 139: But what, then, has happened? Can human instincts really change?
S. 142: What does it all amount to? What is its motive force?
S. 144: What about it, then?
S. 194: What then?
S. 197: What's to be done?

[126]) Das Fragespiel ist an dieser Stelle besonders aufschlußreich. Der Inhalt der Frage wurde als solcher absolut verneint; stückweise wird er dann jedoch wieder anerkannt und neue Fragen entstehen.

S. 206: So what's to be done?
S. 209: What's to be done? What is being done? ...
What's to be done? ... What's to be done?
S. 210: Very nice? But what else?
S. 215: But what does that matter?

Aaron's Rod kennt zwar ähnliche Fragen wie die typisch gearteten der Assorted Articles:

S. 175: And then what? ... Well now, and what next?
S. 306: Well then, what next? Is it a God you're after?,

ebenso Kangaroo:

S. 115: What else? He didn't know.
S. 157: What then? Why not follow the flame, the moment sacred to Bacchus?
S. 166: What then? Nothing evident.

Es kennt auch die ausführlichere Selbstbefragung des Helden:

S. 102: I wonder why I do it. I wonder why I bother with him. ... Why can't they submit to a bit of healthy individual authority?
S. 109: "How am I here?" ... "Then what's to be done?"
S. 162: In the morning he must move: where?
S. 168: What was there in the female will so diabolical, he asked himself, that it could press like a flat sheet of iron against a man all the time?
S. 171: Why? Why?
S. 172: And neither of them understood what was happening. How should they? ...
She the woman, the mother of his children, how should she ever even think to yield? ... Was not hers the divine will and the divine right?
S. 176: Who is going to be the giver and who the receiver?
S. 190: Why? ... Why not? ... Why break every tie? ... And why? In God's name why? What was there instead?
S. 191: Why go forward into more nothingness, away from all that he knew, all he was accustomed to and all he belonged to?
S. 247: Why should it? Why not flower again? Why not?
S. 285: But why, why? Was it because he was one of her own race, and she, as it were, crept right home to him? ... he did not want it. But did he not want it? — the magic feeling of phallic immortality?
S. 301: But what was the good? ...
S. 306: Well then, what next? Is it a God you're after?
S. 312: And whom shall I submit to?

Trotz dieser zeitweiligen Fragenhäufung bleibt für Aaron's Rod jedoch das einseitige Ausfragen im Dialog typisch, der damit allerdings nicht so sehr von der spontanen Beteiligung aller Sprecher lebt, wie er jeweils von dem fragenden Eifer einer einzelnen Stimme getragen wird.

Die Eindringlichkeit solchen Fragens kommt in der dichterischen Form nicht so unmittelbar zur Geltung wie im theoretischen Werk. Hier gibt erst eine Zusammenstellung aller Fragesätze letzten Aufschluß über die Bedeutung der nie abreißenden Fragestellung, denn im Roman neu eintretende Ereignisse, auch ein lebhafter Scenenwechsel, können es leicht vergessen machen, daß die Antwort auf die gestellten

Fragen noch immer aussteht. Die Eindringlichkeit des Fragens kann ferner dadurch verschleiert sein, daß man ihm Scheinantworten entgegenstellt, zu denen die Fragetätigkeit aber nicht zur Ruhe kommt, sondern nur mit leeren Worten verdeckt wird. Daher können nie aufhörende Fragezeichen nur als Beweis des fortdauernden Ringens angesehen werden, denn wäre dem Ringen ein Erfolg vergönnt, so würden die Fragen zum Schluß eines Werkes in Antworten übergehen, nicht aber, daß wesentliche Fragen auch noch am Ende des Werkes aufzeigbar sind. So ist The Plumed Serpent ein Buch, das bis zum Schluß noch Fragen stellen muß, und dessen Endentscheidungen ebenso bedingt gegeben sind wie in Aaron's Rod (vgl. Fußnote 117). Vgl. etwa die Fragenhäufung auf S. 416:

> Was it true? Was this the final answer to man's assertion of individuality?
>
> Was it true? And was it her sacred duty to sit beside him in the green dress of Malintzi, in the church, the goddess admitting her halfness? Her halfness? Was there no star of the single soul? Was that all an illusion?
>
> Was the individual an illusion? Man, any man, every man, by himself just a fragment, knowing no Morning Star? ...
>
> Was it true, that the gate was the Morning Star, the only entrance to the Innermost? ...
>
> And was a man but a dark and arrowy will, and woman the bow from which the arrow is shot? The bow without the arrow as nothing, and the arrow without the bow only a short-range dart, ineffectual?
>
> Poor Kate, it was hard to have to reflect this.

Zu den Scheinantworten, die auf ein so leidenschaftliches Fragen folgen können, vgl. den Schlußsatz zu Aaron's Rod:

> "Your soul will tell you," replied the other.,

denn es ist noch gar nicht gewiß, daß diese Seele die Antwort wissen wird; Aaron ist zerbrochener denn je, symbolhaft angedeutet durch den Verlust seiner Flöte.

So kann auch Somers in Kangaroo sich hinter einer Scheinantwort verschanzen. Es war ihm die Frage gestellt worden (S. 65 und 66):

> But if they're not to care about politics, what are they (die Menschheit, D. H. Lawrence) to care about?

Darauf lautet die stolz gegebene Antwort:

> You either know or don't know. And if you don't know, it would only be words my trying to tell.

Eine ähnliche Haltung kennt Women in Love (S. 262):

> But what was the good of telling her (Ursula) he (Birkin) wanted this company in proud indifference. What was the good of talking, any way? It must happen beyond the sound of words. It was merely ruinous to try to work her by conviction.

Und beide werden ihren Vorsätzen untreu, beide tun das, was sie nicht tun wollten, und gerade von Somers ist es verwunderlich, mit welcher Heftigkeit er selbst nach obiger Antwort noch Fragen zu stellen hat.

Von allen Werken nun ist Kangaroo hinsichtlich eines fragenreichen Stils das interessanteste. Es läßt sich geradezu ermöglichen, die ganze Struktur des Romans aus seinen Fragen aufzubauen. Wie in The

Plumed Serpent ist die Kernfrage die der menschlichen Gemeinschaft und der Führeraufgabe. Ungleich aber zu The Plumed Serpent und dem vorangegangenen Aaron's Rod kennt Kangaroo innerlich und auch äußerlich die dringendste Fragehaltung. Ungleich zu Aaron's Rod, weil die Gemeinschaft hier deutlich größer gesehen wird als eine nur eheliche Gemeinschaft oder Freundschaft und ungleich zu The Plumed Serpent, weil hier die Gemeinschaft in einer Gegenwartswirklichkeit versucht wird, ohne daß mythologisch-symbolische Verkleidung das Frage- und Antwort-Spiel verdecken kann (vgl. auch Fußnote 30).

Schon der Anfang von Kangaroo ist von — wahrscheinlich biographischen — Fragen erfüllt (S. 8):

> Why had he come? (d. h. warum ist Somers nach Australien gekommen) Why, oh why? What was he looking for?

Die von S. 66 gebotene Antwort (vgl. oben) wird nun deutlich in ihrem behelfsmäßigen Charakter kenntlich, wenn es sich aufzeigen läßt, daß nach dieser Antwort erst die eigentlichen Grundfragen zu Wort kommen, so daß die Struktur des ganzen Werkes in seinen eigenen Fragen lautet:

S. 70: But what struggle? What's the good? What's the point of your struggle? And what's your struggle for?
S. 97: What's a man's life for, anyhow?
S. 98: Could he ever be mate to any man?
S. 112: What about the mistrust and reluctancy he felt?
S. 151: Why unite with them? Why pander to them? Why go with them at all?
S. 157: Why not follow the flame, the moment sacred to Bacchus? Why not, if it was the way of life? He did not know why not.
S. 162: Do I want my blood to thin down like theirs?
S. 170: But faith in what, in himself, in mankind, in the destiny of mankind? No, no. In Providence, in Almighty God? No, not even that.
S. 222: What is it then that is wrong? ... Is love then just a horror in life?
S. 238: Will he give in or won't he?

An dieser Stelle folgt nun das längste Kapitel des ganzen Werkes, „The Nightmare", in dem Somers sich der Kriegszeit in England erinnert. Bezeichnend für dieses persönliche Kriegserleben ist, daß es als reine Darstellung kaum eine Frage kennt, besonders auffällig dadurch, daß das Kapitel in einer von Fragen bedrängten Umgebung Aufnahme fand. Die Wirkung dieser Erinnerung scheint es dann zu sein, daß nun all die Versuche abbrechen, deren Ziel es war, in irgend einer Form zur menschlichen Gemeinschaft zu finden[127]). Die Fragen aber gehen danach weiter:

S. 292: Free! Free! What did it mean?
S. 295: But why? Why, oh why? Is human life just opposed to human reason? ...

[127]) Vgl. Kangaroo, S. 102 und 103. Somers spricht von seiner Veränderung seit dem Kriegsende; über die vorangegangene Zeit vgl. Seite 62.

The Fates? What Fates? ...
Whose fault is it? Fate's?

S. 296: How do we know?

S. 297: And Kangaroo? ... And Willie Struthers? ... But what about myself? ... What about me? Am I too Timotheus crying Revenge?

S. 302: Who cares, anyhow?

S. 314: I am a fool, said Richard (Somers) to himself, to be floundering round in this way, cosy, all-so-friendly world. ... For heaven's sake let me get out. I suffocate.
Where to? If you're going to get out you must have something to get out on to.

S. 317: Why am I so beastly to Kangaroo? ... Why couldn't he be alone?

S. 319: So what's wrong with Richard's climbing a mental minaret or two in the interim?

S. 330: And what is a mob?

S. 334: And what is the wrong, pray?

S. 335: Why does a flock of birds rise suddenly from the treetops, all at once, in one spring, and swirl round in one cloud towards the water?

S. 345: Yet why should it? Why should it not drift marvellously for ever, with its sun and its marsupials?

S. 348: Work? What is one man's job more than another.

S. 350: Is it a curse? — is it a blessing?

S. 351: What's the scare about being mixed up with Brother Brown and Chinky and all the rest: the Indians in India, the niggers in the Transvaal, for instance?

S. 366: Fear? Yes, it was fear. But then, did he not believe also in the God of fear?

S. 367: Man's ultimate love for man?

S. 372: The landscape? — he cared not a thing about the landscape. Love? — he was absolved from love, as if by a great pardon.
Humanity? — there was none.
Thought? — fallen like a stone into the sea.
The great, the glamorous past? — worn thin, frail like a frail, translucent film of shell thrown up on the shore. ... Why do I wrestle with my soul? I have no soul.

S. 373: Home again. But what was home? ... Back to Harriet, to tea.
Harriet? ... Harriet and he?

S. 375: What was the good of caring?

S. 388: Then why am I going? he asked himself (Antwort: Wait! Wait! ... You have got to go through the mistakes.)

S. 390: The enemy of civilisation?

S. 394: And now — and now — was the freedom all going to turn into dirty water?

Von der Frage im dichterischen und theoretischen Werk von D. H. Lawrence ist also abschließend zu sagen, daß sie nicht nur belebendes Stilmittel und Dialognotwendigkeit ist, sondern wesentlich die Folge eines inneren Ringens um eigene Klarheit und Zielsicht; sie ist damit typisch gerade für die Werke, die Werke der Gestaltung werden wollen, und innerhalb dieser Werke häufen sich die Fragen wieder an den Stellen, die dem Kernpunkt des Fragens am nächsten stehen und

an denen die Entscheidung fällig wäre, unter den Möglichkeiten zu wählen, die das Werk bereitgehalten hat.

We Need One Another und Apocalypse gehören zu den letzten Aeußerungen von D. H. Lawrence. We Need One another wurde im Frühjahr 1930 in „Scribner's Magazine" veröffentlicht; Apocalyse erschien posthum. Es wird nun schwierig sein festzustellen, welcher Arbeit oder welcher ihrer Teile die letzte Mühe von D. H. Lawrence gegolten hat. Entscheidet man sich für We Need One Another, dann würde es sich geradezu symbolisch ergeben, daß D. H. Lawrence selbst auch sein Gesamtschaffen mit einer Frage abgeschlossen hat, denn der Schlußabsatz lautet für diesen Essay:

> How to be renewed, reborn, revivified? That is the question men must ask themselves, and women too.
>
> And the answer will be difficult. Some trick with glands or secretions, or raw food, or drugs won't do it. Neither will some wonderful revelation or message. It is not a question of knowing something, but of doing something. It is a question of getting into contact again with the living centre of the cosmos. And how are we to do it?

Für die Frage als Faktor des Stils wie der Methode läßt sich nun von biographischen Zusammenhängen her auf eine bezeichnende Parallele hinweisen, die als solche dann ebenso in Brief wie Werk Erwähnung gefunden hat.

Es sind nicht allein gesundheitliche Gründe, die als Erklärung dafür ausreichten, daß D. H. Lawrence allmählich von einer deutlich spürbaren inneren Unruhe und Unbeständigkeit der Lebensführung ergriffen wurde, die ihn selber veranlaßte, von seiner „proverbial restlessness" zu sprechen (Brief vom 16. Dezember 1915).

Am augenfälligsten wird diese Ruhelosigkeit zum Ende seines Lebens; sie steigert sich zu einer geradezu hastenden Fahrt um die Erde, und es bedeutet kaum eine Uebertreibung, wenn D. H. Lawrence von den „six months" als seiner „usual limit" für eine Aufenthaltsdauer spricht. Denn die letzten 10 Jahre seines Lebens sind ausgefüllt mit einer ruhelosen Jagd um die Erde. Von Europa ging es über die Zwischenstufen von Ceylon, Australien und die Südsee nach Amerika, dann wieder zurück nach England und wieder zurück nach Mittelamerika, um die letzten Lebensmonate in Südfrankreich zu verbringen.

Ein solches Hasten durch die Welt erklärt sich nicht ausreichend genug allein aus gesundheitlichen Notwendigkeiten, sondern wird erst dann verständlicher, wenn weitere Gründe sichtbar werden, wenn es einmal als Flucht vor inneren Gedankengängen und Problemen kenntlich wird und andererseits sich ebenso als Jagd nach einer wahrhaften Lösung der Probleme erweist. Und je mehr D. H. Lawrence nun einsieht oder fürchten muß, daß eine solche Lösung ihm versagt ist, desto überstürzender wird sein Reisetempo, um so krampfhafter mutet der ständige Aufenthaltswechsel an. Briefe und Werke enthalten dafür folgende Hinweise:

> 7. Dezember 1915: I feel my going away will only be a sort of retirement to get strength and concord in myself. I am pretty sick also, and must get robust again in spirit.

29. September 1922: Perhaps it is necessary for me to try these places, perhaps it is my destiny to know the world. It only exites the outside of me. The inside it leaves more isolated and stoic than ever. That's how it is. It is all a form of running away from oneself and the great problems: all this wild west and the strange Australia. But I try to keep quite clear [128]).

Eine innere Unruhe treibt zum Reisen, obwohl das Reisen zeitweise für ihn beschwerlich genug ist, und eine unbestimmte Hoffnung verlockt zum Reisen auch dann noch, als seine Ergebnislosigkeit schon eingesehen wird. Daher nehmen in den späteren Jahren die Aeußerungen zu, die sich miten im Wanderleben dennoch gegen das Wanderleben aussprechen. Für all die hierher gehörenden Aeußerungen sei eine Briefstelle aus dem Buch seiner Schwester angeführt (19. Mai 1927):

The longer I live the less I like the actual process of travelling — trains especially.

Den letzten Einblick in die Bedeutung des Wanderlebens bieten jedoch erst einige Angaben aus Aaron's Rod und Kangaroo. Lilly und Aaron unterhalten sich über ihre Reisepläne und deren Sinn (vgl. vorher S. 128). Lilly ist hier von der Berechtigung der an ihm geübten Kritik überrascht, und wenn er trotzdem an seinen Reiseplänen festhält, so kommt darin die Hoffnung zum Ausdruck, daß ein neuer Aufenthaltsort wohl zu einem entscheidenden Einfluß auf ihn werden könnte (S. 109):

But there are lots of me's. I am not only just one proposition. A new place brings out a new thing in a man.,

Lilly ist ferner so überzeugt von der Berechtigung seiner Behauptung, daß er denselben Grund auch in Aaron's Flucht enthalten glaubt, denn er fährt nun fort:

Otherwise you'd have stayed in your old place with your family. Etwas später ist dann diese Hoffnung schon zur Ueberzeugung geworden. Lilly antwortet auf die Frage nach seinen endgültigen Reisevorbereitungen (S. 113):

You're looking forward to going? ...
Yes, I want to get a new tune out of myself.

In Kangaroo dagegen ist die Ueberzeugung vertreten, daß Reisen ein Betäubungsmittel sei. Somers stellt dort von sich fest (S. 294):

He cared for nothing now, but to let loose the hellrage that was in him. Get rid of it by letting it out. For there was no digesting it. He had been trying that for three years, and roaming the face of the earth trying to soothe himself with the sops of travel and new experience and scenery. He knew now the worth of all sops.

Und die Begründung für seine Abreise lautet S. 388:

No wonder Australians love Australia. It is the land that as yet has made no great mistakes, humanly. The horrible human mistake of Europe. And, probably, the even worse human mistakes of America.
Then why am I going? he (Somers) asked himself.
Wait! Wait! he answered himself. You have got to go through the mistakes. You've got to go all round the world, and then half

[128]) Vgl. ferner 15. Mai 1922 bei Frieda Lawrence und 20. September 1922, Autumn 1927, Letters, S. 690.

way round again, till you get back. Go on, go on, the world is round, and it will bring you back. Draw your ring round the world, the ring of your consciousness. Draw it round until it is complete. So he prepared with a quiet heart to depart.

3. Gestaltung vom Ausgangspunkt der Darstellung: Die individualistische Lösung und ihr Schicksal

Die Relativität, die auf S. 86 als Folge der allgemeinen Lebensverbundenheit angedeutet wurde, kann jedoch nicht lange bei sich selbst beharren, da es ewige menschliche Sehnsucht ist, dennoch etwas absolut zu setzen. Die gestaltende Absicht versucht daher, aus der langen Fragenkette einen festen Punkt zu retten und kommt dazu, das eigene Ich als den festen Punkt alles Geschehens anzusetzen. Kangaroo glaubt daher das große Geheimnis entdeckt zu haben, wenn er auf S. 281 sagt:

> So he discovered the great secret: to stand alone as his own judge of himself, absolutely. ... Then the mongrel-mouthed world would say and do what it liked.

Und auf S. 314 und 315 verkündet er:

> No, the self is absolute. It may be relative to everything else in the universe. But to itself it is an absolute. Back to the central self, the isolate, absolute self. ... I must sound the muezzin and summon all men back to their central, isolate selves.

Die Varianten für dieses Bekenntnis sind zahlreich und lassen sich für die Schaffensphasen fast jeden Werkes aufzeigen. Für Aaron's Rod vgl. z. B. Seite 103. Mit Fantasia of the Unconscious läßt es sich geradezu durch alle Personen hindurchflektieren. So steht es S. 20 und 29 in der Einzahl: „For me there is only one law: I am I"; in der Mehrzahl S. 145 und Aaron's Rod S. 308: „First of all, we are ourselves", „You are yourself and so be yourself", und im Imperativ wieder auf S. 60 des erstgenannten Werkes: „Be yourself is the last motto".

Solange nun das Ich sowohl den Ansatzpunkt des Darstellens wie auch der Gestaltungsversuche liefert, solange ist das „pet scheme", d. h. die utopieartige neue Gemeinschaft, der bevorzugte Weg für die praktische Neugestaltung des Lebens. Diese neue Gemeinschaft ist jedoch keine Utopie nach großen englischen Vorbildern, die der Verschiedenheit der menschlichen Natur Rechnung trugen und aus der Vielzahl der Kräfte und Fähigkeiten erbaut wurden, sondern hier soll sie eine Summe von Einzelindividuen vereinen, gleichgestimmte Seelen, denen bei einer mehr äußerlichen Wohn- und Lebensgemeinschaft in erster Linie die Berücksichtigung des eigenen Lebensraumes garantiert und der luftleere Raum des So-Seins zugestanden wird.

Da sich aber diese künstliche Isolierung nicht durchführen läßt, kommt es zum Zusammenprall der einzelnen Absolutheitsansprüche, und es ist schmerzlich, feststellen zu müssen, daß es feindliche Wahrheiten gibt. Vgl. am 15. November 1916:

> It is terrible to think there are opposing truths — but it is so. And I am mine, you are yours, it is so, in eternity as well as in time.

Für Schwierigkeiten der Praxis vgl. S. 66 vorher, 4. Juli 1924.
Für die Sackgasse gegenseitiger Absolutheitsansprüche vgl. z. B. Women in Love, S. 106 und 324; zitiert sei Kangaroo, S. 222; Zweifel werden sichtbar:

> This individuality which each of us had got and which makes him a wayward, wilful, dangerous, untrustworthy quantity to every other individual, because every individuality is bound to react at some time against every other individuality, without exception — or else lose its own integrity; ... It cannot be absolute.

Die schmerzlich dagegen erhobene Frage lautet daher mit Women in Love, S. 326:

> Why could they not remain individuals, limited by their own limits? Why this dreadful all-comprehensiveness, this hateful tyranny? Why not leave the other being free, why try to absorb, or melt, or merge?

Die Sehnsucht nach einem absoluten Halt bleibt bestehen; die Sackgasse gegenseitiger Absolutheitsansprüche wird erkannt. Da sie jedoch d. H. Lawrence an dieser Stelle zu lieb sind, um sie aufzugeben, lautet das nächste Eingeständnis notwendig unter Verzicht auf den bisher betonten Führeranspruch: ich spreche nur für mich selbst! Jede Entscheidung im Roman ist nur eine Entscheidung des Helden für den Helden, der nicht daran denkt, sie Außenstehenden aufzuzwingen. Dafür vgl. z. B. Women in Love, S. 418, Fantasia of the Unconscious, S. 40; das stärkste Beispiel dieser Haltung jedoch ist Aaron's Rod mit den Seiten 154, 259, 293 und 303; vgl. davon S. 293 und 303:

> My alternative, said Lilly, is an alternative for no one but myself, so I'll keep my mouth shut about it.
>
> Lilly was silent a moment. Then he said: Well, I didn't make life and society. I can only go my own way.

Es gelingt D. H. Lawrence an diesem Punkt des Schaffens nicht, der Vielstimmigkeit des menschlichen Lebens Herr zu werden, er überläßt dem Einzelwesen und seiner privaten Entscheidung die Verantwortung, dem „decide for yourself", wobei dieses indirekte Eingeständnis des Versagens auch wieder in die Nähe der Formulierungen rückt, die aus der Notwendigkeit unmittelbar echter Entscheidungen schon früher dieselbe Forderung aufgestellt hatten (vgl. vorher S. 84). Das Idealbild des Führers soll daher mit Aaron's Rod, S. 259 nun folgendes sein:

> Lilly was alone — and out of his isolation came his words, indifferent as to whether they came or not. And he left his friends utterly to their own choice. Utterly to their own choice. Aaron felt that Lilly was there, existing in life, yet neither asking for connection nor preventing any connection. He was present, he was the real centre of the group. And yet he asked nothing of them, and he imposed nothing. He left each to himself, and he himself remained just himself: neither more nor less.

Ebenso endet auch Kangaroo in der gleichen Sackgasse; an Somers wird vernichtende Kritik geübt, wenn es S. 326 heißt, daß er zwar „very cocksure" mit „a lot of criticism to you" nach Australien kam, doch „when it comes to doing anything, you sort of fade out, you're nowhere". Somers bleibt nichts übrig als einzugestehen: „All right..., I've let you

down. I suppose I shall have to admit it. I'm sorry — but I can't help it". Und wenn das Scheitern der gutgemeinten Absichten und die Unversöhnlichkeit persönlicher Absolutheitsansprüche auch noch so deutlich wird, wenn jeder Recht hat und niemand Unrecht tat, so findet D. H. Lawrence am Schluß des Werkes doch wieder neue Worte, die in fast verdächtigem Eifer deutlich zeigen, daß das einzelne Ich hier noch immer Mittelpunkt des Strebens bleibt. Vgl. S. 367:

> Willy Struthers was right. The same with Kangaroo. ... But — but something else was true at the same time. Man's isolation was always a supreme truth and fact, not to be forsworn. And the mystery of apartness. And the greater mystery of the dark. God beyond a man, the God that gives a man passion, and the dark, unexplained blood-tenderness that is deeper than love, but so much more obscure, impersonal, and the brave, silent blood-pride, knowing his own separateness, and the sword-strength of his derivation from the dark God.

4. Gestaltung aus der Ueberwindung der Erlebnis- und Darstellungsgrenze

Auf einer weiteren Schaffensstufe erkennt D. H. Lawrence das Ausgehen vom Ich als verfehlt; es endet in der Sackgasse des so-seienden, isolierten Individuums, das jede weitere Verantwortung von sich weist — I didn't make life and society — und dem im Grunde kein Recht verbleibt, von hier aus einen Führeranspruch geltend zu machen.

Der Lieblingsplan, die Utopie lebender Einzelwesen, konnte im praktischen Leben wie auf dichterischem Boden nicht eigentlich fruchtbar werden. Er scheiterte an seiner eigenen Voraussetzungslosigkeit, die wohl von einem „living purpose" sprach, die aber nicht anzugeben oder darzustellen vermochte, wie die natürlichen menschlichen Fähigkeiten und Sonderheiten für die neue Gemeinschaft dienstbar zu machen seien [129]). Denn ganz von selbst müssen sich Schwierigkeiten ergeben, wenn man die Menschen nicht beeinflussen will und notwendige Entscheidungen ihrer „Seele" anvertraut in dem festen Glauben, diese Seele würde unfehlbar den rechten Weg zu finden wissen.

So läßt Lilly jeden Menschen für sich selber entscheiden und drängt seine Lebensansichten niemandem auf. Aber selbst wenn man die wirk-

---

[129]) Viele Stunden der von D. H. Lawrence und seinen Freunden versuchten Gemeinsamkeit lebten aus einer gemeinsamen Werkfreude. D. H. L. verstand es schon in seiner Jugend, auch andere Menschen in den Bann seiner Arbeitsfreudigkeit und seines handwerklichen Geschicks zu ziehen. Vgl. ein Beispiel bei E. T., S. 30. — Dementsprechend wird auch dem auferstandenen Jesus eine ähnliche Werkfreude unterlegt (Ass. Art, S. 114; 1929). Aehnliche Ziele verfolgt Ramon in The Plumed Serpent (S. 266). Fantasia of the Unconscious aber sieht (S. 77) in „action" einen Faktor der Massenablenkung: „Let us substitute action, all kinds of action, for the mass of people, in place of mental activity".

same Macht eines vorbildhaften Lebens anerkennen wollte, bliebe doch der Wirkungskreis eines Lebens in Lillys Art recht eng begrenzt. Lilly ist daher nur für Aaron der Führer und führende Freund, obwohl deutlich eine geheime Sehnsucht in ihm lebt, auch von einer größeren Menschheit als Führer anerkannt zu werden.

Diese Sehnsucht verrät sich stärker im nächsten Werk. In Kangaroo heißt es von Somers (vgl. S. 98 und 100), S. 98:

> But who are your leaders? he asked, thinking of course that it was his own high destiny to be a leader.

Der Führeranspruch aber müßte nun doppelt unberechtigt sein, einmal aufgehoben durch das uneingeschränkte Vertrauen in die Rechtläufigkeit der individuellen Entscheidung, zum andern dadurch, daß es ja auch wieder nicht erlaubt ist, eigene Entscheidungen dem anderen Wesen aufzuzwingen. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 45:

> I may have ideals if I like — even of love and forbearance and meekness. But I have no right to ask another to have these ideals. And to impose any ideals upon a child as it grows is almost criminal.

Gemeinschaft

Hier ist nun jedoch anzufügen, daß von D. H. Lawrence innerhalb des Schaffens auch der Augenblick erreicht wird, da er die Begrenztheit und Unhaltbarkeit des ich-haften Ausgangspunktes einsieht und die individualistische Isolierung aller Einzelwesen, deutlicher als im vorigen Abschnitt, als verhängnisvoller Irrweg erkannt wird. Für die Beständigkeit dieser Entscheidung vgl. später II, 5.

An dieser Stelle des Schaffens möchte die ich-hafte Isolierung sich von einem Gemeinschaftsverlangen überwinden lassen, das deutlich in der Gemeinschaft einen höheren Wert erkennt, und die an das Ich gebundenen Darstellungsgebiete sollen nun größeren Gestaltungsformen Platz machen.

Vorausdeutungen dieser Stufe sind zum mindesten für die Briefe schon verhältnismäßig früh aufzuzeigen. So heißt es im Jahr 1915 vom 16. August:

> He wants to keep his own estabilished ego, his finite and ready-defined self intact, free from contact and connection. He wants to be ultimately a free agent. That is what they all want, ultimately — ... — they want an outward system of nullity, which they call peace and goodwill, so that in their souls they can be independent little gods, referred nowhere and to nothing, little mortal Absolutes, secure from question.

Die Werke selbst nehmen dieses Thema erst ungleich später auf und auch durchaus nicht mit derselben Entschiedenheit. Die Stufe, die dem Leben in der Gemeinschaft und der Arbeit an gemeinschaftlichen Zielen den größeren Wert zuerkennt, ist daher bei D. H. Lawrence nicht das Kennzeichen eines bestimmt abgrenzbaren Lebensabschnittes, sondern mehr oder weniger offensichtlich klingt sie in den nach dem Kriege entstandenen Werken an und dort vor allem in der Aufeinanderfolge von Aaron's Rod, Kangaroo und The Plumed Ser-

pent[130]). Es mischen sich also in diesen Werken die Bekenntnisse zu „your soul inside you is your only Godhead" und zu dem „mystery of apartness" (Aaron's Rod, S. 309 und Kangaroo, S. 367) mit den oft unmittelbar darauf folgenden Erkenntnissen über den Wert einer menschlichen Gemeinschaft.

Dieses Neben- und Durcheinander von wertender Einsicht und subjektivem Anspruch des Ich-Ansatzes wird damit kennzeichnend besonders für die drei genannten Werke; über Lady Chatterley and her Lover hinweg taucht es dann noch einmal in dem posthum erschienenen Werk Apocalypse auf und sieht im Buddhismus, Platonismus und im Christentum Lebensformen solcher Vereinzelung, deren entschiedene Ablehnung ausgesprochen wird, z. B. S. 67:

> Pure Christianity anyhow cannot fit a nation, or society at large. The great war made it obvious. It can only fit individuals. The collective whole must have some other inspiration.

(vgl. ergänzende Aeußerungen auf S. 57, 59, 213, 218, 220; ebenso „We Reed One Another S. 17).

In diesem Ringen, das bemüht ist, seine ich-hafte Erlebnisgrenze zu überwinden, kommt es zustande, daß den Rechten des Individuums oft noch innerhalb desselben Kapitels geradezu unversöhnlich Formulierungen des Gemeinschaftswertes gegenüberstehen. Die Darstellung noch sagte: ich lebe lieber für mich allein in der Welt; die Gestaltung setzt nun dagegen: kein Mensch erträgt es, allein in der Welt zu leben, also muß auch ich Gemeinschaft suchen, denn menschliche Gemeinschaft ist vor der individuellen Vereinzelung der höhere Wert. Lilly erwägt in Aaron's Rod, S. 258:

> Alone, choosing to be alone, because by one's own nature one is alone. The being with another person is secondary.,

doch schon ungläubig lächelnd tut er den Einwand der Marchesa ab:

> „it may be so by reason. But in the heart — ? Can the heart ever beat quite alone? Plop! Plop! Can the heart beat quite alone, alone in all the atmosphere, all the space of the universe? Plop! Plop! Plop! ... It is impossible.

In Kangaroo aber hat Somers dann erkannt, daß jede lebende Kreatur „contact" wünscht, selbst in den Vögeln Australiens glaubt er dies Verlangen zu spüren (S. 93):

> And Somers came softly near, talking quietly. Till he could almost touch the bird. Then away it sped a few yards, and waited. ... And listening, and waiting, and wanting to be talked to. Wanting the contact.

---

[130]) Vgl. S. 133 vorher, d. h. die Rolle des Kriegserlebnisses in Kangaroo. Nach dem Kapitel „Nightmare" nehmen die positiven Bemühungen um eine menschliche Gemeinschaft bei Somers deutlich ab; andererseits verraten erst die Werke, die rein entstehungsmäßig nach dem Krieg entstanden, nennenswerte Erkenntnisse um Gemeinschaftswerte — die Briefe scheinen also voran zu gehen —. Ferner gehören die drei genannten Werke zu den Werken, die außerhalb Englands geschrieben wurden. Vgl. Fußnote 30 und S. 76. Für das Ringen um seine Stellung zu England vgl. besonders die Briefe: etwa März 1922 bis Ende 1923.

Und an die absondernden Bekenntnisse von S. 314 ff. (vgl. auf S. 138 dieser Arbeit), die es auch Kangaroo noch fragend vorwerfen: „Why couldn't he be alone?", und deren ständiger Ruf: „to be alone, to be alone, and to rest on the unknown God alone" (S. 317) nun „rather an anomalous call" ist, schließt sich hier auf S. 318 unmittelbar die Einsicht an:

> Yet one cannot live a life of entire loneliness, like a monkey on a stick, up and down one's own obstacle. There's got to be meeting: even communion. Well, then, let us have the other communion.

Dazu ergänzt S. 338 und 339 — und zwar wieder in gegensätzlicher Formulierung [131]):

> The purest lesson our era has taught is that man, at his highest, is an individual, single, isolate, alone, in direct soul-communication with the unknown God, which prompts within him.
>
> Und: But just as a tree is only perfect in blossom because it has groping roots [132]) so is man only perfected in his individual being by his groping, pulsing unison with mankind. The unknown God is within, at the quick. But this quick must send down roots into the great flesh of mankind.
>
> In short, the "spirit" has got a lesson to learn: the lesson of its own limitation. ...
>
> In short, man, even the greatest man, does not live only by his spirit and his pure contact with the Godhead — for example, ... Nirvana. He is f o r c e d to live in vivid rapport with the mass of men. If he denies this, he cuts his roots. ... No man can r e a l l y isolate himself.

Einzelleben und Gemeinschaftsleben stehen hier in demselben Verhältnis wie „sex motive" und „creative motive"; beiden muß im menschlichen Leben genügend Platz gesichert sein, aber die höhere Bewertung erfährt das Gemeinschaftsleben und das „creative motive", auch wenn D. H. L a w r e n c e weniger fähig ist, gerade die Bedingungen dieser höheren Bewertung zu sichern und es scheinen will, als übersähe er sie zeitweilig gänzlich.

Ebenso, wie die Ehe im Verhältnis von „creative motive" und „sex motive" (vgl. S. 108), wird nun auch die Stufe der Vereinzelung notwendige Voraussetzung oder Vorstufe einer neuen „union". So tut es z. B. Aaron; „living union" geht für ihn durch „sheer, finished singleness" (S. 136):

> He looked at the sky, and thanked the universe for the blessedness of being alone in the universe. ... As for future unions, too soon to think about it. Let there be clean and pure division first, perfected singleness. That is the only way to final, living, union: through sheer, finished singleness.

„Union", „unison", „meeting", „communion", „human contact", „passionate purpose", „united body", „purposive activity", „connection" — all das sind Umschreibungen für das Verlangen in D. H. L a w r e n c e, den Weg zu einer menschlichen Gemeinschaft zu finden.

Von den Formulierungen aus A a r o n's R o d gilt es jedoch, daß sie bei einer solchen Gemeinschaft vordringlich an eine eheliche Gemein-

---

[131]) Für "W o m e n i n L o v e" vgl. S. 383.
[132]) Ebenso im Brief vom 23. September 1922.

schaft denken, und so bekennt auch Aaron, daß es ihn sehr bald von selbst aus seiner Isolierung herausdrängt (vgl. ebenda S. 257). Kangaroo erst bietet eindeutige Hinweise dafür, daß D. H. Lawrence eine weiter gefaßte Gemeinschaft verfolgt und zwar eine Gemeinschaft in der Wirklichkeit, die lebensvoller und realer gedacht ist, als das dichterische Wort sie herausstellen kann. So ist für Somers das Wort als Bindeglied nicht mehr unmittelbar genug, er sucht engere Berührungspunkte, als er sie bisher gekannt hat und sagt in der Auseinandersetzung mit seiner Frau (Kangaroo, S. 72):

> I have the roots of my life with you. But I want if possible to send out a new shoot in the life of mankind — the effort man makes forever, to grow into new form. ...
>
> I want to do something with living people, somewhere, somehow, while I live on the earth. I write, but I write alone. And I live alone. Without any connection whatever with the rest of men [133]).

Auf ähnlicher Ebene liegt The Plumed Serpent. Auch hier wird — allerdings unter stärkerer Betonung des Führerdaseins — eine menschliche Gemeinschaft versucht. Kangaroo tat es auf sozial-politischem Gebiet mit Menschen seiner Rasse und seines Wesens; The Plumed Serpent tut es auf religiös-mythologischem Hintergrund mit Menschen fremder Rasse und fremden Wesens. Die Anlehnung an altmexikanische Kultformen in christlicher Verbrämung sichern dem Werk überdies einen Bild- und Symbolgehalt, der es von Kangaroo scheidet und stofflich reicher und auch geschlossener erscheinen läßt [134]). Abweichend zu Kangaroo ist The Plumed Serpent dann auch der Gruppe von Werken zuzurechnen, die das Geschehen nicht mehr vom Standpunkt des Mannes, sondern nun vom Standpunkt der Frau aus schildern (vgl. S. 174).

Auch die Heldin Kate kennt das Verlangen nach „human contact", S. 112 (die Hervorhebung stammt von D. H. Lawrence selber):

> No! no! no! no! no! she cried to her own soul. Let me still believe in some human contact. Let it not be all cut off for me!

---

[133]) Vgl. 14. September 1915. D. H. Lawrence über die gemeinsame Zeitschriftgründung: „Heaven knows what will come of it: but this is my first try at direct approach to the public: art after all is indirect und ultimate. I want this to be more immediate."

[134]) Damit erschwert sich aber auf der anderen Seite die mehr rationale Erfassung und Ueberzeugungskraft des Werkes. Vgl. z. B. die Reden Toussaints im 3. Kapitel im Vergleich mit S. 265 und dem am Schluß erreichten Ergebnis, der Ehe von Kate und Cipriano, d. h. zwischen einer Irin und einem englisch erzogenen Mexikanergeneral indianischer Abstammung. Vgl. dazu den Brief vom 25. Oktober 1923: „Anyhow, though England may lead the world again, as you say, she's got to find a way first. She's got to pick up a lost trail. And the end of the lost trail is here in Mexico." („You", d. i. J. M. - Murry; seine Deutung dieser Ehe, vgl. Fußnote 35.) Es mischen sich hier in widerstreitenden Formulierungen: Rasseninteresse, Englandsehnsucht und der mächtige Einfluß der Gegenwart, d. h. des Mexikoaufenthaltes. Die auf S. 265 entwickelte Rassentheorie scheint unter dem Einfluß seines biologisch-pflanzlichen Denkens zu stehen. Vgl. vorher S. 120.

(Ueber die Art und das Schicksal dieses „human contact" geben S. 113 und 268 weiteren Aufschluß; vgl. ferner S. 443, 446, 459, 468, 775.)

Das Gegeneinanderspiel von Absonderung und Gemeinschaftsverlangen läßt sich nun nicht nur bei den einzelnen Romanhelden aufzeigen, sondern an Hand der Briefe auch im Leben von D. H. Lawrence selber. So heißt es gerade von der Zeit, die von Lady Chatterley and her Lover erfüllt ist, in einem Brief an Rolf Gardiner, Thursday, July 1926 (Letters, S. 667):

> I should love to be connected with something, with some few people, in something. As far as anything matters, I have always been very much alone and regretted it. But I can't belong to clubs or societies or Freemasons, or any other damn thing. So if there is, with you, an activity I can belong to, I shall thank my stars.,

d. h. die Briefe sprechen von einem Gemeinschaftsverlangen gerade in der Zeit, da ein Werk entsteht, in dem über ein persönliches Leben hinausliegende Bestrebungen am allerwenigsten zu Wort kommen.

Daß es sich bei obigem Brief nicht um eine vereinzelte Aeußerung handelt, zeigt im darauffolgenden Jahr der Briefwechsel mit Dr. Trigant Burrow, dessen psychoanalytische Arbeiten D. H. Lawrence schon bei der Abfassung von Psychoanalysis and the Unconscious bekannt waren. 13. Juli 1927:

> What ails me is the absolute frustration of my primeval societal instinct. The hero illusion starts with the individualist illusion, and all resistances ensue. I think societal instinct much deeper than sex instinct — and social repression much more devastating. ... I am weary even of my own individuality, and simple nauseated by other people's.
>
> 3. August 1927: I believe as you do — ... — that it is our being cut off that is our ailment, and out of this ailment every thing bad arises. I wish I saw a little clearer how to get over the cutoffness. ... Myself, I suffer badly from being so cut off. But what is one to do? ... And I do think that the only way of true relationship between men is to meet in some common "belief" — if the belief is but physical and not merely mental. I hate religion in its religiosity as much as you do. ... Monism is the religion of the cut-off, father worship is the cult of the cut-off: but it's the cut-offness that's to fault. There is a principle in the universe, towards which man turns religiously — a life of the universe itself. And the hero is he who touches and transmits the life of the universe.

Die Werke, die zeitlich nach dem Kriege entstehen, zeigen also für D. H. Lawrence ein deutliches Beschäftigtsein mit der Frage von Gemeinschaft und Isolierung. Die Briefe dagegen enthielten schon in den Vorjahren gelegentliche Vorausdeutungen dieser Frage, und sie weisen auch später die schärferen Formulierungen um diesen Gegensatz auf.

Im Werk nun findet das Thema Gemeinschaft keine selbständig schöpferische Erfassung, da es allem Anschein nach für D. H. Lawrence mehr einen Erkenntnis- als einen Erlebniswert darstellt. Erkenntnismäßig steht er vor der Einsicht, daß erst die Gemeinschaft dem Menschenleben Sinn und Wert verleiht, und daß das Leben eher der Anweisungen für die Gemeinschaft als der Sicherung des Einzelwesens bedarf, dessen Ansprüche sich von selbst zu melden pflegen.

Da das Ausgehen von der eigenen Einzelexistenz dem jeweiligen Werk ungleich reicheres Material zur Verfügung stellte als der Gemeinschaftswert, der als solcher von D. H. Lawrence wohl ausgesprochen und anerkannt wird, dem jedoch zur dichterischen Darstellung — und im Gefolge davon auch zur dichterischen Gestaltung — nicht die Erlebnisbreite und Erlebnistiefe entgegenkommt (vgl. vorher S. 57 den Unterschied von reiner und von dichterischer Gestaltung), so überwiegen trotz der Einsicht „yet one cannot live a life of entire loneliness, like a monkey on a stick" bei seinen Helden die Stunden der Absonderung. Sie enden bei allem Verlangen nach menschlicher Nähe und gemeinsamen Wirken dennoch als die großen Einzelgänger, als die sie in den Roman eintraten. Sie haben, wie auch D. H. Lawrence, nicht die Kraft, den erkannten Wert im eigenen Leben zu verwirklichen.

Am Schluß von Kangaroo ist für Somers eine neue Absonderung erreicht, er verläßt Australien: Farewell! Farewell! Farewell Victoria and Jaz' wife, farewell Australia, farewell Britain and the great Empire. Farewell! Farewell! (S. 401). Und die Einsicht in diese Tatsache des stets erneuten Mißlingens wurde D. H. Lawrence selbst so klar, daß er schon in Aaron's Rod von Lilly und Aaron sagen lassen konnte (S. 154):

> It is certainly a good thing for society that men like you and Mr. Lilly are not common, said Sir William, laughing.

„Mind" als führender Wert

Der Versuch, die Enge erlebnismäßig bevorzugter Stoffgebiete und Anschauungen zu überwinden, findet eine zweite Ausprägung in der Frage eines führenden Wertes.

Am Beginn seines Schaffens stand die Aeußerung: „Now, as for me, I trust entirely to the intellect". Die Hochschätzung von „intellect" und „mind" aber wird für die Folgezeit einer Berichtigung unterworfen. Neben der in Twilight in Italy (Entstehungszeit 1915) sich anbahnenden neuen Bewertung steht zwar noch für jeden Engländer, also einschließlich von D. H. Lawrence, die Selbstverständlichkeit des Anspruches, daß eine Kunstdarbietung auch rational-geistigen Gehalt bieten müsse; allein ein Italiener wird in Wortklang und Wortschwall schon künstlerische Befriedigung finden können, da sie für ihn nicht über das „nur" Emotionale hinausgeht und schon an D'Annunzio ihr Ziel erreicht, während ihr Ibsens „Gespenster" unzugänglich bleiben (S. 85):

> It was the language which did it. It was the Italian passion for rhetoric, for the speech which appeals to the senses and makes no demand on the mind. When an Englishman listens to a speech he wants at least to image that he understands thoroughly and impersonnally what is meant. But an Italian only cares about the emotion. It is the movement, the physical effect of the language upon the blood which gives him supreme satisfaction. His mind is scarcely engaged at all.

In The Lost Girl, 1920[135]) erschienen, ist dann jedoch ein neuer Wert erreicht, der zur Ablehnung des als statisch empfundenen „ideal mind" gekommen ist und der diesem nun ein dynamisches Wissen im Sinne des „I know what I feel" entgegensetzt. Die Heldin Alvina, die aus engem, englischem Kleinstadtleben hervorgeht, ahnt diesen Wert (S. 54):

> What was left unsaid mattered more to Alvina now than anything that was expressed. She began to hate outspokenness and direct speaking-forth of the whole mind. ... Why have standards and a regulation pattern? Why have a human criterion? Why, in the name of all the free heavens, have human criteria? Why?

(Vgl. ähnliche Aeußerungen S. 163, 211, 309.) Bestätigt findet sie dann den Wert in Cicio, dem italienischen Mitglied einer umherziehenden Artistentruppe. Die Grundlagen des Wertes aber sind körperliche Gegebenheiten, die im Roman wiederholt aufgezählt werden (vgl. S. 144, 179, 185, 196, 197, 208, 222, 231, 316, 360); als kennzeichnende Zusammenfassung sei angeführt (S. 317):

> Alvina was aware of nothing — only of the presence of Cicio. It was his physical presence which cast a spell over her. She lived within his aura. And she submitted to him as if he had extended his dark nature over her. She knew nothing about him. She lived mindlessly within his presence, quivering within his influence, as if his blood beat in her.

Fantasia of the Unconscious (Entstehungszeit 1921/22) nimmt dann gegenüber den geistigen Fähigkeiten und Leistungen des Menschen eine dreifache Stellung ein. Nach dem Vorwort (vgl. vorher S. 33) sind die hier einmal ein ordnendes Element, unentbehrlich zu gelegentlicher unvermeidlicher Festlegung des eigenen Standortes. Dann aber wird innerhalb des Werkes selbst der gegenwärtige Stand geistigen Seins in seiner Gesamtheit als erstarrt und an sich überhaupt starr machend gänzlich abgelehnt und die Aufgabe der Gegenwart lautet nach S. 61:

> Our business, at the present, is to prevent at all cost the young idea from shooting. The ideal mind, the brain, has become the vampire of modern life, sucking up the blood and the life. There is hardly an original thought or original utterance possible to us. All is sickly repetition of stale, stale ideas.

Die objektive Wissenschaft kennt nur „phenomena" in dem alleinigen Verhältnis von Ursache und Wirkung, und es heißt auf S. 15 in Fantasia of the Unconscious ergänzend:

> If we are scientists we practise aeroplane flying or eugenics or disarmament or something equally absurd.,

die Wirkung geistiger Fähigkeiten wird deshalb eindeutig negativ, „destructive" gesehen (S. 127):

> But we are mental creatures, and with the explosive and mechanistic aid of ideas, we can pervert the whole psyche. Only, however, in a destructive degree, not in a positive or constructive.

---

[135]) Vgl. aber den Brief schon vom 17. April 1913: The Insurrection of Miss Houghton als vorläufiger Titel für ein begonnenes Werk. „Alvina Houghton" lautet aber auch später der Name des Lost Girl.

(Ergänzende Aeußerungen dazu finden sich auf S. 38, 48, 73, 77, 80, 82, 102, 103, 107, 136, 176.) Wissenschaft und ideenmäßiges Denken, d. h. Denken in „patterns" bedeuten nur eine Einengung des dynamischen Wissens und Lebens; für den jungen D. H. Lawrence sind sogar schon „feel" und „talk" Gegensätze, d. h. fühlen und darüber reden (E. T., S. 103). „Mental knowledge" baut sich auf aus „sensation and of memory" (Fantasia of the Unconscious, S. 65), aber „mind" ist dennoch nur die letzte Blüte, „the cul de sac" (S. 29)[136]) und hat seine Berechtigung gleichsam nur als die Umbruchsstelle, da das dynamische Wissen zum Absterben kommt. (Insofern man aber sich auf diese Umbruchsstelle konzentriert, entstehen für D. H. Lawrence die „Ideen", die daher für ihn nur statisch, künstlich, Mumien des dynamischen Lebens sind.)

Kangaroo sprach zwar davon (S. 313):

> Now a novel is supposed to be a mere record of emotion-adventures, flounderings in feelings. We insist that a novel is, or should be, also a thought-adventure, if it is to be anything at all complete.,

aber von diesem „thought-adventure" heißt es erläuternd aus derselben Zeit — 1924 — in den Assorted Articles, S. 193:

> The thought-adventure starts in the blood, not in the mind.,

und anschließend deutet Cipriano seinen Soldaten das Wesen der „second strength", die ihm zur Verfügung steht (The Plumed Serpent, Seite 388):

> And when you have it, where will you feel it? Not here! — and he struck his forehead. Not where the cunning gringos have it, in the head, and in their books. Not we. We are men, we are not spiders. We shall have it here! — he struck his breast — ... he struck his belly — ... he struck his loins.

Die dritte Haltung gegenüber dem „mind" innerhalb dieser Werke und vor allem in Fantasia of the Unconscious hat gleichsam einen unbeabsichtigten und einen beabsichtigten Zweig. So, wie der Sinn von Fantasia of the Unconscious eine geistige Leistung sein sollte — „the absolute need which one has for some sort of satisfactory attitude towards oneself and things in general" — so kommt der oben ausgesperrte „mind" doch wieder unbeabsichtigt hinein und behauptet vom Standpunkt einer Botschaft dann ganz eindeutig sein Recht. An ihm aber hängen noch weitere Werte, die in allgemeiner Formulierung zuvor die gleiche scharfe Ablehnung gefunden hatten; sie heißen: Autorität, Verantwortung, Tradition (vgl. Brief vom 16. Juli 1916), und die nächste praktische Beispielgebung zeigt ihre Unentbehrlichkeit.

Wenn Lilly in Aaron's Rod sagen konnte (S. 294):

> Why, I'll tell you the real truth, said Lilly. I think every man is a sacred and holy individual, never to be violated. I think there is only one thing I hate to the verge of madness, and that is bullying. To see any living creature bullied, in any way, almost makes a murderer of me. That is true.,

[136]) Psychoanalysis and the Unconscious, S 127. Vgl. S. 80 dieser Arbeit.

so bot der zeitlich vor Aaron's Rod liegende Roman Women in Love ein ganz eigenartiges Beispiel für dieses „bullying". Birking teilt Ursulas Vater seine Heiratsabsichten mit; beide könnten dazu nun mit Recht Ursulas eigene Entscheidung erwarten, da sie vom Roman aus ja schon vorbereitet ist. Ursula aber empfindet diese ganz normale Erwartung als „bullying", sie will noch nicht antworten, auch gegenüber dem Zornesausbruch des Vaters nicht, und so lautet die Auskunft Birkings später an seinen Freund (S. 288):

"... And what did she say then? You're an engaged man?"
"No, — she only said she didn't want to be bullied into answering."
"She what?"
"Said she didn't want to be bullied into answering."
"Said she didn't want to be bullied into answering!"
"Why, what did she mean by that?"
Birking raised his shoulders. "Can't say," he answered.
"Didn't want to be bothered just then, I suppose."
"But is this really so? And what did you do then?"
"I walked out of the house and came here."

(Vgl. ähnliche Haltungen in Aaron's Rod bei Julia, S. 54 und 55.)

Wenn mit diesem Beispiel jede Verständigungsmöglichkeit abgeschnitten wird, so ist die Haltung von D. H. Lawrence in praktischen Erziehungsfragen eine gänzlich andere. Es heißt in Fantasia of the Unconscious geradezu (S. 43):

> Storms there must be. And if the child is old enough and robust enough, it can occasionally have its bottom soundly spanked — by the father, if the mother refuses to perform that most necessary duty. For a child's bottom is made occasionally to be spanked. The vibration of the spanking acts direct upon the spinal nerve-system, there is a direct reciprocity and reaction, the spanker transfers his wrath to the great will-centres in the child, and these will-centres react intensely, are vivified and educated.

Und wenn auch die Ganzheit des Wesens im Kinde nicht verletzt werden durfte (S. 140 dieser Arbeit), so denkt D. H. Lawrence nicht daran, die erzieherische Autorität aufzugeben (S. 78):

> The same with the boys. First and foremost establish a rule over them, a proud, harsh, manly rule. Make them know that at every moment they are in the shadow of a proud, strong, adult authority.

Wenn ferner Wissen und Verstehen für die Welt allgemein und für das Kind im besonderen abgelehnt wurden (vgl. S. 80 und 83) und bis mindestens zum 10. Lebensjahr die Grundhaltung der Erziehung sein soll (S. 85), daß im Kinde selber die Wünsche nach Entwicklung und Fortbildung aufsteigen müssen, so erwartet andererseits D. H. Lawrence schon mit dem ersten ausgeführten Beispiel, daß ein so erzogenes Kind dennoch rationalen Einsichten folgen kann, d. h., daß es Werte einsieht, die nach der bisherigen Erziehung noch gar nicht in ihm liegen können. Er glaubt — im Krankheitsfall — dieses Kind mit Verstandesgründen zum Einnehmen von Rizinusöl bewegen zu können (S. 46):

> The only thing is to be direct. If a child has to swallow caster-oil, then say: "Child, you've got to swallow this caster-oil. It is necessary for your inside. I say so because it is true. So open your mouth." Why try coaxing and tricks with children?

Zwei andere Beispiele arbeiten gleichfalls mit der rationalen Beeinflussung von: „it is necessary" und „because" (S. 43):

> "What do you want? My watch? Well, you can't have it, do you see, because it's mine." Not a lot of explanations of the "You see darling." No such nonsense. — Or if a child wails unnecessarily for its mother, the father must be the check. "stop your noise, you little brat? What ails you, you winner?"

Das unbewußte Hineinnehmen verstandesmäßiger Faktoren wird an der Frage körperlicher Strafen noch ein weiteres Mal deutlich. Wenn einmal in dem tätlichen elterlichen Zorn geradezu ein Erziehungs- und Belebungsmittel gesehen wurde — Storms there must be —, und wenn dazu der Rat stimmt (Fantasia of the Unconscious, S. 44):

> The point is here. If a child makes you so that you really want to spank it soundly, then soundly spank the brat. ... The only rule is, do what you really, impulsively, wish to do.,

so hat sich in diesen Rat als verstandesmäßiges Element die Fortsetzung eingeschoben:

> But know all the time what you are doing, and always be responsible for your anger.,

und der Abschluß des: „do what you really, impulsively, wish to do" kennt noch einmal ein das „impulsively" aufhebendes: But always act on your own responsibility sincerely [137]).

So werden die Pflichten der Verantwortung und geistig-verstandesmäßige Leistungen geradezu folgerichtig an der Stelle des Schaffens von D. H. Lawrence wieder aufgenommen — und das heißt bewußt aufgenommen, wo im Botschaftsbewußtsein sich eine Führerrolle zu rechtfertigen beginnt. „Mind" ist dann nicht mehr „cul de sac", sondern sieht nun seine höchste Erfüllung in der Aufgabe des „messenger" (vgl. Fußnote 11 a). Und wenn anfangs jedes Denken, jede Voraussicht und alle Werte, die über den Augenblick hinausliegen, für die gesamte Menschheit als schädlich erkannt wurden, so kommt es jetzt zu einer Zweiteilung der Welt.

Die Masse lebt in ungeistigen Werten, sie „weiß" nicht und soll auch nicht „wissen". Ihr gegenüber steht der Führer oder die kleine führende Schicht, die die Masse sich wohl erwählen darf, der sie dann aber

---

[137]) Auch aus den Romanen lassen sich Beispiele dieses Wiederdurchschlagens verstandesmäßiger Faktoren aufzeigen. So lautet z. B. die Fortsetzung der aus The Lost Girl zitierten Stelle (S. 146 dieser Arbeit): She knew she was subjected. One tiny corner of her knew, and watched. — Aehnlich Alvina aber steht auch Kate zu Cipriano: She lived in his aura, and he, she knew, lived in hers, with nothing said, and no personal or spiritual intimacy whatever. A mindless communion of the blood (The Plumed Serpent, S. 453; ähnliche Aeußerungen enthalten auch die beiden vorhergehenden Seiten). Die Kritik an den Bewohnern Mexikos aber lautete (S. 163): And apparently, there is passionate life. But no energy. Nowhere in Mexico is there any sign of energy. — Energie aber kann nur dort vermißt werden, wo man passiv in den Tag hineinlebt, denn Energie verlangt ein tätiges Einsetzen für Ziele und Werte, die über die Laune des Einzeltages hinaus als Ziele und Werte gesehen und verfolgt werden. Vgl. S. 34 dieser Arbeit.

auch letzten Gehorsam schuldet (Fantasia of the Unconscious, S. 165) [138]). Der Führer aber kennt „mind" und „responsibility" und auch — eine sehr unklar gehaltene — „tradition".

Die Aufgabe dieses Führers besteht jedoch nicht darin, daß die Masse ihrerseits zu „mind", „responsibility" und „tradition" erzogen werde, sondern umgekehrt davon befreit wird. Kangaroo wiederholt, was schon Fantasia of the Unconscious ausgesprochen hatte (Seite 130):

> It's not quite a political thing, he said. We want to take away the strain, the nervous tension out of life, and let folks be happy again unconsciously, instead of unhappy consciously. You wouldn't say that was wrong, would you?
>
> S. 335: The mass does not act by reason. A mass is not even formed by reason. The more intense or extended the collective consciousness, the more does the truly reasonable, individual consciousness sink into abeyance.

Ungleich deutlicher aber hatte Fantasia of the Unconscious dasselbe zum Ausdruck gebracht (S. 77 und 79):

> For a time, there should be no compulsory teaching to read and to write at all. The great mass of humanity should never learn to read and to write — never.
>
> And instead of this gnawing, gnawing disease of mental conscious and awful, unhealthy craving for stimulus and for action, we must substitute genuine action. ...
>
> The mass of the people will never mentally understand. But they will soon instinctively fall into line.
>
> ... The secret is, to commit into the hands of the sacred few the responsibility which now lies like torture on the mass. Let the few, the leaders, be increasingly responsible for the whole. And let the mass be free: free, save for the choice of leaders [139]).
>
> Leaders — this is what mankind is craving for.

Das Werk von D. H. Lawrence kennt also eine Doppelheit der Wertung und einen ebenso häufigen Standpunktwechsel, je nachdem, ob die einzelnen Formulierungen sich der zu führenden Menge zurechnen oder an die Schicht der „sacred few" denken. Die einen verneinen allgemein, sowohl die Belastung mit Denken und Wissen wie mit Pflicht, Verantwortung, Ziel und Erziehung und beschränken sich auf „genuine action". Die anderen nehmen vom Standpunkt des Führer-

---

[138]) Vgl. Studies in Classic American Literature, S. 10. — Auch Cipriano sieht in dem fehlenden „discipline" die Not der Welt. The Plumed Serpent, S. 389: Cipriano was determined to get some discipline into them. Discipline is what Mexico needs, and what the whole world needs. But it is the discipline from the inside that matters. The machine discipline, from the outside, breaks down. — Vgl. den Brief an M. D. Luhan vom 10. April 1922: I don't believe either in liberty or in democracy. I believe in actual, sacred inspired authority, the right, the sacred duty to wield undisputed authority.

[139]) Apocalypse (S. 58) sieht die Führerfrage nicht als Aufgabe der „sacred few", d. h. der irgendwie wesensmäßig dazu vorherbestimmten Menschen, sondern als natürlich sich ergebende Machtprobe: So it is! Power is there, and always will be. As soon as two or three men come together, especially to do something, then power comes into being, and one is a leader, a master. It is inevitable.

seins die verneinten Werte wieder auf und machen sie für des Führers Leben zur Voraussetzung, so daß eine unüberbrückbare Kluft zwischen Führer und Geführten bestehen bleibt; die Masse soll nicht zum Verständnis des Führerdaseins erzogen werden, sondern von dessen Voraussetzungen und Pflichten befreit sein.

Es sind daher im Lawrence'schen Schrift- und Dichtwerk die Aeußerungen vorhanden, denen gegenüber entweder an die Menge oder an die Führerschicht zu denken ist. Soweit sich D. H. Lawrence selber der Menge zurechnet, die mit Kate sagen könnte: „I know what I feel", handelt es sich wesentlich um das Durchschlagen erlebnismäßig-persönlicher Faktoren, die trotz der Beteiligung verstandesmäßiger Sicht und Leistung ein Ueberwiegen des — verneinenden — dynamischen Wissens entstehen lassen und nach dessen Formulierungen es gelegentlich scheinen will, als entzöge sich D. H. Lawrence auch wieder der sich selbst gestellten Aufgabe des Führer-Seins. Eine geheime Sehnsucht gilt dann den verantwortungsfreien, a-rationalen Handlungsfolgen, deren wesentliches Organ das „Fühlen" war und deren Seinsform er dynamisch nennt[140]).

Bezeichnend aber bleibt gerade die Doppelheit der Blickrichtung, die das Zwiespältige von Führeranspruch und Geführten-Dasein in sich vereint, die sich der Masse zurechnet und doch hofft, eine Botschaft bringen zu können, und als Träger des „mind" beauftragt ist, „the low, dark throbbing (of the God-urge)" in „open act or speech" herauszustellen.

Harmonie

Das Werk von D. H. Lawrence kennt einen führenden Verstandeswert und bekundet daneben im Untergrund eine deutliche Vorliebe für dynamisches Leben und Wissen, das spontan aus dem Innern des Menschen hervorbricht und ihn zu Handlungen treibt, die ideenmäßig nicht zu erfassen und kausal nicht zu verbinden sind.

An verschiedenen Stellen und vor allem im theoretischen Werk wird nun von D. H. Lawrence zeitweilig eine dritte Lösung angedeutet, die ihr Ziel im harmonischen Menschen sieht, der sein Leben in der ausgeglichenen Verbindung von geistigen und nicht-geistigen Kräften aufbaut. So lassen sich aus Fantasia of the Unconscious etwa S. 90 und 167 anführen (vgl. S. 90):

[140]) Diese geheime Sehnsucht könnte für D. H. Lawrence vielleicht mit einer physisch-biologischen Gegebenheit in Beziehung stehen. Die Lunge ist das Gefahrenzentrum seines ständig schwindsuchtverdächtigen Körpers und hat ihn im Verlauf seines fünfundvierzigjährigen Lebens auf Körperansprüche und Körperregungen achten gelehrt. Vgl. daher die Rolle des Körperlichen in den Augenblicken gestörten seelischen Gleichgewichtes in: The White Peacock, S. 237, Women in Love, S. 75, The Trespasser, S. 241 ff., Aaron's Rod, S. 195, 300 ff., Kangaroo, S. 181, 354/5, The Plumed Serpent, S. 254, die stets eine seelische Erregung zu Körpergefühlen in Beziehung setzen, eine Neigung, die sich auch stilistisch ausprägen kann, wenn in Twilight in Italy, S. 38, z. B. ein Landschaftseindruck durch das Körpergefühl aufgenommen wird: „The mountain opposite was so still, that my heart seemed to fade in its beating, as if it too would be still".

Of course there should be a great balance between the sexes. Man, in the daytime, must follow his own soul's greatest impulse, and give himself to life-work and risk himself to death.

Aehnlich äußert sich später das selbständige Vorwort zu Lady Chatterley and her Lover, S. 12:

Now we have to catch up, and make a balance between the consciousness of the body's sensations and experiences, and these sensations and experiences themselves. Balance up the consciousness of the act, and the act itself. Get the two in harmony.

S. 15: But I stick to my book and my position: Life is only bearable when the mind and the body are in harmony, and there is a natural balance between them, and each has a natural respect for the other.

So, wie sich jedoch schon die Forderung der Polarität als fruchtlose Fiktion ergab, die schon Somers in „Kangaroo" im Kampf zwischen Einzel- und Gemeinschaftswert letztlich aufrieb — Balaams Esel ist hier der von ihm selber gegebene Vergleich [141]), so erweist sich auch schon sehr bald das erkannte Ideal der Harmonie als nicht lebenskräftig genug, um sich gegenüber der praktisch ihm immer nur unharmonisch gegenüberstehenden Welt zu behaupten. Vgl. Fantasia of the Unconscious, S. 40:

Now the equilibrium to be established is fourfould. ... Suffice to say the equilibrium is never quite perfect. ... There is no such thing as an actual norm, a living norm. A norm is merely an abstraction, not a reality.

Vgl. in ähnlichem Sinn die Seiten 74, 158 und 159, 162, 167. An anderer Stelle bedeutet auch „holy ghost" als „wholeness" die Vereinigung von „impulse", „ideal" und „tradition". Vgl. S. 120:

Every man must live as far as he can by his own soul's conscience. But not according to any ideal. To submit the conscience to a creed, or an idea, or a tradition, or even an impulse, is our ruin.

To make the mind the absolute ruler is as good as making a Cook's tourist-interpreter a king and a god, ... And to make an ideal a ruling principle is about as stupid ... In the same way we know we cannot live purely by impulse. Neither can we live solely by tradition. We must live by all three, ideal, impulse, and tradition, each in its hour. But the real guide is the pure conscience, the voice of the self in its wholeness, the Holy Ghost.

Im Zusammenhang mit der Frage von Polarität und Dualität wurde es ferner angedeutet, daß das vollkommene Gleichgewicht aller Kräfte, d. h. der harmonische Mensch als solcher, zu dichterischer Erfassung recht ungeeignet ist. Aber auch der von D. H. Lawrence vorgeschlagene Weg: „play the rôles in turn" und: „we must live by all three, ..., each in its hour" muß, gemessen an dem geforderten Ziel, ungeeignet erscheinen, da das Nacheinander gegensätzlicher Werte und Kräfte nicht den Eindruck von Harmonie zu erwecken weiß, sondern ungleich eher den Eindruck einer tragisch-menschlichen Unzulänglichkeit hinterläßt, gegen die vergeblich angekämpft worden ist.

Aus diesem Grunde mußte der in seinem Sinn harmonische Mensch auch für D. H. Lawrence nur mehr eine Forderung des theoretischen

[141]) Vgl. S. 114; ferner S. 141 dieser Arbeit neben weiteren Belegen Kangaroo, S. 98, 102, 112, 121, 136.

Werkes bleiben, da das dichterische Werk ihn als wesentlich unkünstlerisch nicht aufnahm, und so sind es nur mittelbare Hinweise, die davon zeugen können, daß der Gedanke allseitig entwickelter Menschlichkeit dennoch seinen Eingang in die Dichtung zu finden sucht.

Ein Versuch harmonischer Menschgestaltung scheint sich z. B. an der Figur des Mellors in Lady Chatterley and her Lover verfolgen zu lassen.

Wenn man den Bemühungen nachgeht, die das Lawrencesche Werk enthält, um das Wesen des Mannes dichterisch wie theoretisch zu erfassen, und wenn man die Merkmale zusammenstellt, die hiernach dem vollkommenen Mann zuerteilt werden, so ergeben sich folgende Formulierungen:

He was exceedingly manly: that
is to say he did not dream of
questioning or analysing anything.
All that came his way was ready
labelled nice or nasty, good or bad — The White Peacock, S. 470
indomitable male . . . . . — Sea and Sardinia, S. 93
Does a man care? He might.
Then he's no man . . . . . — Aaron's Rod, S. 116
self unyielding male . . . . . — Aaron's Rod, S. 170
male Godhead . . . . . — Aaron's Rod, S. 270
mystic man and male . . . . . — Kangaroo, S. 194
mere manliness . . . . . — Kangaroo, S. 236
phallic male . . . . . — St. Mawr, S. 159
dominant male, Pan male . . . — The Plumed Serpent, S. 332.

An Hand dieser Merkmalsreihe ließe sich nun ein Argument gegen D. H. Lawrence aufrichten, das an der eindeutigen Verständlichkeit dieser Reihe Zweifel erwecken müßte. Denn wenn die hier angeführten Eigenschaften Eigenschaften des Mannes in letzter Vollendung sein sollen — und sie ließen sich vom Werk her noch beliebig ergänzen —, dann hätte D. H. Lawrence die ersten Vorstufen dieses Idealbildes immer in seinem Vater selber finden müssen.

Das, was die Biographie von ihm zu berichten weiß, vgl. z. B. bei Ada Lawrence, das müßte dann dem entsprechen, was in obiger Aufstellung zum Ausdruck gekommen ist und was in dem biographischen Roman Sons and Lovers folgerichtigen Niederschlag gefunden hat (S. 10):

> She (Frau Morel) was a puritan like her father, highminded, and really stern. Therefore the dusky, golden softness of this man's sensuous flame of life, that flowed off his flesh like the flame from a candle, not baffled and gripped into incandescence by thought and spirit as her life was, seemed to her something wonderful, beyond her.
>
> S. 33: ... he began to eat. The fact that his wife was ill, that he had another boy, was nothing to him at that moment. He was too tired; he wanted his dinner; he wanted to sit with his arms lying on the board; he did not like having Mrs. Bower about. The fire was too small to please him. (Vgl. dazu den Brief auf S. 84; 17. 1. 1913.)
>
> Arthur Morel was growing up. He was a quick, careless, impulsive boy, a good deal like his father. ... He thought only of himself, When he wanted amusement, all that stood in his way he hated, even

if it were she (die Mutter). When he was in trouble he moaned to her ceaselessly.

Der Vater ist der Mensch, dessen lebendige, fast tierische Wärme die Umwelt gefangen halten konnte, der nicht verbildet war durch „thought and spirit" und der sich über die Eigenart und den Lebensweg seiner Kinder wohl kaum einen Gedanken gemacht hat. Er ist der Mensch, der dem Augenblick zu leben wußte und der anscheinend keine andere Aufgabe kannte, als dem spontan aufsteigenden Einfall nachzugehen. Es ist das der Mann, der nicht mehr las als die Ueberschriften seiner Zeitung, der mit Vorliebe und Geschick sich handwerklich betätigte, Schuhe und Uhren reparierte und dabei glücklich sein konnte.

Dieser Mann hätte nun für D. H. Lawrence sehr wohl ein Vorbild nach dem Ideal der obigen Aufstellung sein können[142]), und doch bringt es die Biographie wie die Briefe deutlich zum Ausdruck, daß die Kinder, und David Herbert besonders, einmütig waren in ihrer Abneigung und Verurteilung des Vaters, dessen persönlicher Zauber wohl ausgereicht hatte, eine Ehe zu gründen, nicht aber sie zu tragen. Sons and Lovers faßt diese Stimmung gegen den Vater zusammen mit (S. 63):

He was shut out from all family affairs. No one told him anything.

In gegenteiliger Auffassung zu H. Gregory entsteht nun die Frage: wie verträgt sich diese Abneigung, die im Roman schon an Verachtung des Vaters streift, mit der Annahme, daß D. H. Lawrence dann trotz der Abneigung im Vater dennoch ein Idealbild gesehen haben sollte.

Es kommt die weitere Ueberlegung hinzu: wenn D. H. Lawrence in seinem Vater nicht das Iedal des Mannes sah, müßte man dann nicht an ein Versagen seinerseits denken, dem es nicht möglich war, das eigene Ideal mit Sicherheit vor dem Zusammenfall mit dem Bilde des Vaters zu bewahren? Und zwar handelte es sich dann um eine Unfähigkeit zur Charakterisierung, die das eigene Ideal ichsüchtiger und sensueller erscheinen ließ, als es bei der Abneigung zum Vater gemeint sein mußte.

Die erste Frage im Anschluß an Gregory würde dann zum Ergebnis haben, daß D. H. Lawrence gegenüber seiner im Leben bewußt geübten Kritik im Roman künstlerisch-unbewußt dennoch dem Vater nachgegangen wäre, während er nach Biographie und Lyrik zu urteilen, vgl. z. B. „The Virgin Mother", dem Wesen der Mutter mehr verbunden blieb.

Die zweite Erwägung dagegen könnte ein gewisses Versagen nicht ausschalten oder einen Widerspruch nicht übersehen, der diesem Idealbild gegenüber nach dem Verbleib von Botschaftsbewußtsein, Führeraufgabe und dem Harmoniegedanken fragen müßte.

Mellors ist daher nicht der Mann, der seinem — D. H. Lawrence — Vater gleicht (vgl. Sons and Lovers S. 8/9 und Lady Chatterley and her Lover, S. 1236 ff.; die Vorgeschichte des Mellors ent-

[142]) Horace Gregory in Pilgrim of the Apocalypse, S. 26 und 50, dagegen sieht in Anable, Birkin, Mellors eine eindeutige Beziehung zu dem Vater von D. H. Lawrence. Vgl. hierzu die Entstehung der Figur des Anable, d. h. ihre Deutung durch D. H. Lawrence, Fußnote 51.

steht hier aus der Verlobungsgeschichte seiner Mutter, erweitert durch das Miriam- und Trespasser-Erlebnis). Vielleicht war der Mellors der ersten Fassung von dieser Art gedacht, denn von ihm hieß es in dem Brief (vgl. S. 33 dieser Arbeit):

> quite a different gamekeeper, for example — a little man of the people, merely of the people.

Die Verwandlung des Mellors scheint also einer der Hauptunterschiede der neuen Fassung zu sein, jedenfalls ist sie es, die D. H. Lawrence als einziges Unterscheidungsbeispiel auch wirklich anführt.

Die betreffende Briefstelle verrät nun allerdings nicht, weshalb der Wesenskern dieses Mannes verändert wurde, und insofern setzt hier die Vermutung ein, daß man darin eine Besinnung auf den Harmoniegedanken sehen könnte.

In der heute vorliegenden Fassung können wir nur feststellen, daß Mellors noch immer ein Mann aus dem Volke ist, daß er jedoch darüber hinaus eine mehr als durchschnittliche Schulbildung und persönliche Bildungszeit gehabt hat und daß in sein Leben eine gewisse „gentleman-Zeit" eingebaut worden ist, die nicht zu dem „merely of the people" stimmen kann. Mellors ist Kolonialsoldat gewesen und in Indien vermöge seiner soldatischen Tüchtigkeit aufgestiegen.

Man kann nun wieder fragen, warum ist ihm diese Gentleman-Periode gegeben worden. Sie wurde ihm, wie auch die Tatsache seines Bildungsganges, sicher nicht gegeben, um den Roman damit reicher auszubauen, denn beide Lebensabschnitte liegen vor dem Einsetzen des Romans und werden nur innerhalb des Lebensberichtes erwähnt. Sie können also nur für die Charakterisierung des Helden selber von Wert sein, um seinen Lebensbereich weiter zu spannen und vollkommener zu unterbauen, so daß er in der Stunde des Lebensberichtes nun fähig ist, ein Urteil aus dem Zusammenklang aller Fähigkeiten und Kräfte zu fällen, als ein Mensch, dem es gegeben war, am Leben selber einen Ausgleich zu gewinnen, während die ersten Fassungen anscheinend nur die allerdings auch jetzt noch vorwiegende körperliche Anziehungskraft zur Sprache gebracht haben müssen.

Wollte also D. H. Lawrence allein die vollkommene Uebereinstimmung körperlicher Faktoren zum Ausdruck bringen, so hätte es dieses Vorbaus von Bildungszeit und Gentleman-Periode kaum bedurft. Diese Zeit erhält aber dann ihren Wert, wenn die Möglichkeit eines Lebens in Wirklichkeit und Arbeit offen gehalten sein soll, zu dem Mellors in seinem Schlußbrief sich zu bekennen sucht[143]).

---

[143]) Es ließe sich hier auch die Frage stellen: Warum braucht Ramon neben sich einen Cypriano? (The Plumed Serpent.) Warum Quetzalcoatl einen Huitzipopochtli? (S. 388 ff.) Diese Frage um Harmonie oder auch Dualismus (vgl. St. Potter, S. 23, The Philosophy of Two Worlds) läßt sich nicht allein aus den Gegebenheiten altmexikanischer Kultformen erklären, denn dann müßte sich sofort als weitere Frage anschließen: Warum werden aus der Vielzahl der dort geltenden Gottheiten gerade diese beiden ausgewählt? Die Antwort wird jedoch aus einer anderen Frage ersichtlich: Warum heiratet Kate gerade Cypriano (und Ramon umgekehrt Therese), wenn nicht deshalb, um ihr vorwiegend spirituelles Europäerdasein auszugleichen.

Zu dieser folgernden Vermutung seien jedoch zwei Gegenargumente nicht verhehlt.

Dazu gehört einmal die Tatsache, daß D. H. Lawrence selber die im Romanschluß angedeutete Möglichkeit eines gemeinsamen Lebens in Wirklichkeit und Arbeit im Vorwort des Romans zurückzunehmen beginnt. So heißt es in A Propos Lady Chatterley's Lover, S. 59 und 60:

> Even it is a question if the woman who turns to him will really stand by him and his vital meaning.
> ... if the lady marries the gamekeeper — she hasn't done it yet....

Schwerwiegender ist die Feststellung einer „Familienähnlichkeit" des Mellors mit Anable in The White Peacock. E. T., die den Gedanken- und Lebenskreis des jungen Lawrence weitgehend kannte, weiß sich nicht auf ein biographisches Vorbild für die Figur des Anable zu besinnen (vgl. Fußnote 51). D. H. Lawrence selber gibt zu, ihn aus Gründen des Gleichgewichts innerhalb des Romans gebraucht zu haben (vgl. S. 174 dieser Arbeit).

Eigenartig bleibt es nun immerhin, daß nach einem Zwischenraum von mehr als 15 Jahren die Aehnlichkeit zwischen Mellors und Anable soweit geht, daß beiden wohl eine Zeit der Bildung gegeben ist, daß beide jedoch von ihr abrücken. Beide heiraten eine Lady — wenn auch der eine mit negativem Ausgang und der andere es erst gerade tun will, Mellors ist in Indien gewesen und Anable soll aus Europa geflohen sein, und beide greifen nach dieser Zeit auf das naturhafte Leben des Wildhüters zurück.

Mit all diesen Parallelstellen ließe sich bei einem 15jährigen Abstand — trotz des Berichtes von E. T. — die Möglichkeit eines lebendigen, einheitlichen Vorbildes nicht ganz abweisen, und die Umgestaltung des Mellors spräche dann nicht so sehr für die Wirksamkeit des Harmoniegedankens, wie sie nur ein einfaches Besinnen auf reale Gegebenheiten bedeuten müßte.

5. Die Scheingestaltung des „let go"

Es ist nun im Rahmen dieses Abschnittes auf eine weitere Schaffenshaltung aufmerksam zu machen, deren Forderungen den Anschein erwecken könnten, als liefe das Werk von D. H. Lawrence letztlich auf ein pessimistisch-fatalistisches „let go" und „let drift" hinaus, dessen Ausläufer sich bis in die Formulierungen „don't force things into being" und „live your own fate" erstrecken.

Schon früh taucht dieses „let go" in brieflichen Wendungen auf. Solange es nun auf den Brief beschränkt bliebe, könnte es als Privatäußerung auch nur für eine Wesensbeschreibung von Belang sein. Sobald es jedoch im Werk die Rolle eines Botschaftsinhaltes einzunehmen scheint und die Häufigkeit, mit der das „let go" gesprochen wird, den Anschein eines fatalistischen Gestaltungsfaktors erwecken kann, muß ihm eine nähere Betrachtung gewidmet werden.

Eine Teilerklärung des „let go" bietet sich zwar schon in der allgemein für D. H. Lawrence anzusetzenden Erlebnisfähigkeit, der alle

Lebensformen lebenswert erscheinen, wenn sie nur genügend Lebenskraft verraten (vgl. S. 79 ff. dieser Arbeit).

Dieser Erklärungsversuch müßte jedoch gegenüber der Fülle fatalistischer oder fatalistisch gefärbter Aeußerungen — wie z. B. „indifference" — als unzureichend bezeichnet werden, und so wird das Ergebnis dieses Absatzes die Feststellung sein, daß es sich bei den vielfältigen Ausprägungen des „let go" nicht um ein fatalistisches Sich-fügen und eine fatalistische Gestaltung handelt, sondern um ein psychologisches Moment, von dem es hieße, dem Werk eine falsche Botschaft zu unterschieben, wollte man in ihm die Idee des Werkes sehen.

Die Haltung des „let-go" ist Pseudo-Botschaft und Scheingestaltung, und sie besagt in ihrem Ausgangspunkt nichts weiter als eine Stimmung, die jeder menschliche Alltag kennt und die in ihrem besten Sinn die Folge einer großen inneren Anspannung ist, das Ende eines seelisch-geistigen Ringens, das nun zu sich selber sagt: ich habe mit all meinen Kräften versucht, dies und das zu erreichen, mehr kann ich im Augenblick auch nicht tun; alles andere ist mir daher nun gleichgültig. „Let go", „let drift" sind also Ausdruck eines seelischen Tiefs, wenn innere Anspannung und wertende Einsicht, d. h. das Gestaltungsverlangen, zu keinem befriedigenden Ergebnis kommen konnten; sie sind Erschöpfung und zeitweiliges Kapitulieren nach einem Abschnitt des Sorgens und Mühens und verraten in ihren letzten Zusammenhängen überdies ein Vertrauen auf ein unbekanntes Walten — der „unknown, dark god" von D. H. Lawrence lebt auch aus diesen Quellen —, von dem man glauben darf, daß es den Menschen auch dann zu seinem Guten führen wird, wenn seine persönliche Anstrengung zeitweise nachläßt. „Gay fatalism" ist daher eine der Bezeichnungen, die D. H. Lawrence seiner fatalistischen Neigung zuerteilt[144]) 26. April 1916:

> I don't care, it's not my doing and I can't help it. It isn't a question of "dancing while Rome burns", ... "Carpe diem" is the motto now: pure gay fatalism.

Dieser in seinem Ursprung psychologische Fatalismus kommt nun zu folgenden Ausprägungen:

Die scheiternden Gestaltungsabsichten sinken wieder auf das persönliche Einzel-Ich zurück und in einem fatalistisch gefärbten Weltbild ist dem Einzelmenschen nicht recht eigentlich mehr ein Tätigkeitsfeld überlassen. — Im Vertrauen auf die große Lebensmacht schließt er sich dem Organismusgedanken an; der unbeeinflußbare Gang der Welt ist ein biologisch-organischer Gang, er kennt Geburt, Lebenshöhe und Tod. — Die an der Gegenwart geübte Kritik geht damit über in ein Sich-abfinden

---

[144]) Auch die Arbeit von Werner Weßlau: „Der Pessimismus bei D. H. Lawrence kommt zu der Einsicht, daß D. H. L. sich von einem „absoluten, lebensnegierenden Pessimismus" unterscheidet (S. 327). — Dennoch läßt die Themastellung als solche D. H. L. notwendig pessimistischer erscheinen, als es nach dem Schlußwort zu erwarten steht und als es auch der Wirklichkeit entspricht. So ließe sich z. B. in der Intensität der Lebens- und Schaffenshaltung, die bei D. H. L. sehr bald festzustellen ist, ein von vornherein unpessimistisches Element aufzeigen.

mit der Zeit, denn auch sie gehört einem solchen Lebensbogen an und ist letztlich für Kritik und Reformierungsabsicht unerreichbar. — Bestätigung findet dieser Glaube in dem jahreszeitlich sich erneuernden Leben der Natur, so daß aus dem Ausgehen von der Natur auch ein Zurückgehen zur Natur, ein tröstendes Naturaufsuchen zu werden vermag.

Mit der psychologischen Erfassung dieses Fatalismus, die in dem „let go" nur eine Pause zwischen zwei „carings" sieht[145]), läßt sich nun auch von vornherein den Widersprüchen begegnen, die sich in sachlicher Gegenüberstellung notwendig ergeben, einmal im Anspruch auf Führerstellung und Kritikberechtigung gegenüber dem „let go", das die Welt weder im Guten noch im Schlechten zu beeinflussen denkt; zum anderen in der Auffassung des Weltgeschehens als biologisch-organisch gegenüber der Berechtigung menschlicher Eingriffe.

Mit der Verneinung einer fatalistischen Gestaltungsabsicht ergibt es sich ferner, daß die Lösung der Problematik (im Sinn der vorangehenden Abschnitte) zu einer psychologischen Umgehung der Problematik geworden ist, die allerdings schon durch den nächsten Gestaltungsversuch wieder aufgehoben werden kann; denn je heftiger der Kampf um ein Ergebnis geführt wird, desto häufiger ertönt das „let go", eine Wechselbeziehung, die sich gerade an Kangaroo besonders deutlich aufzeigen läßt (vgl. S. 142 dieser Arbeit), dessen Realitätscharakter und Gegenwartseinordnung sowohl die Größe wie die Unmöglichkeit der gestellten Aufgabe ahnen läßt.

Daher ist es auch der Roman Kangaroo selber, der das Hauptmaterial zur psychologischen Deutung des Fatalismus aufzuweisen hat. Seite 374 wirft die Frage auf:

> No home, no tea. Insouciant soullessness. Eternal indifference. Perhaps it is only the great pause between carings.

Einen weiteren Hinweis bieten die Assorted Articles, S. 60/61 vom August 1928:

> Indifference is not the same as insouciance. Insouciance means not caring about things that don't concern you; it also means not being pinched by anxiety. But indifference is inability to care; it is the result of a certain deadness or numbness. And it is nearly always accompanied by the pinch of anxiety. Men who can't care any more, feel anxious about it. They have no insouciance. They are thankfull if the woman will care. And at the same time they resent the woman's caring and running the show. ...

---

[145]) Zu dem von W. Weßlau formulierten „psychologischen Pessimismus" (S. 175: es sei hier darunter verstanden des Dichters „pessimistische Psychologie", d. h. Lawrence's pessimistische Kritik an der Psyche des modernen Menschen, ...) ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit folgendes zu sagen: Das psychologisch entstehende „let go" ist stets im Hinblick auf den Botschaftsgedanken zu verstehen. Seine Ausprägungen wollen daher auch nicht so sehr offensichtlich pessimistische Kritik sein, als sie es versuchen, das Scheitern selbst gesetzter Aufgaben hinter Scheinlösungen zu verschleiern.

And whence does the indifference arise? It arises from having cared too much, from having cared about the wrong thing, in the immediate past [146]).

Zu diesen allgemein gehaltenen Entscheidungen gehört als wichtigstes Beispiel der Biographie das Verhältnis von D. H. Lawrence und England. Wieder gehen die Briefe zeitlich voran, und wieder folgt das dichterische Werk — Kangaroo — wesentlich später; 12. Februar 1917:

You mustn't think I haven't cared about England. I have cared deeply and bitterly. But something is broken. There is not any England. One must look now for another world. This is only a tomb.

Kangaroo, S. 291:

He felt broken off from his fellow-men. He felt broken off from the England he had belonged to. The ties were gone. He was loose like a single timber of some wrecked ship, drifting over the face of the earth. Without a people, without a land. So be it. He was broken apart, apart he would remain.

Zurückziehen auf „being" und Einzelwesen

Gegenüber dem vertrauenden Ausgehen vom persönlichen Ich ist das Zurückziehen auf die Einzelexistenz der Ausdruck eines Scheiterns. Zwischen beiden steht der Versuch einer Gestaltung, dessen Ansatzpunkte Gegenstand des letzten Hauptabsatzes gewesen sind; ihr weiteres Schicksal nimmt der folgende Abschnitt auf.

Der Aufschwung eines inneren Wollens fand in den ihm zur Verfügung stehenden gestaltenden Kräften keinen Halt und er fällt nun zurück auf die einzig verbleibende Gewißheit der eigenen Existenz, die mit ihren täglich neu aufspringenden Lebensregungen der einzige Punkt ist, der fragend nicht verneint werden kann. So hat auch Somers in „Kangaroo" des „nightmare" Erlebnisses nicht Herr werden können, „The English soul went under in the war" (S. 249); hinter dieser englischen Seele aber steht Somers selbst, und er verlernt es, „conscious, proud, adventurous, self-responsible" zu sein, er gibt die Gestaltungsversuche um ein Gemeinschaftsziel von nun an immer deutlicher auf; was ihm bleibt, ist „the plank ... (of) his own individual self (S. 250):

Richard Lovat had nothing to hang on to but his own soul. So he hung on to it, and tried to keep his wits. If no man was with him, he was hardly aware of it, he had to grip on so desparately, like a man on a plank in a shipwreck. The plank was his own individual self.

Ein solches individualistisches Tief ist ferner zwischen alter und neuer Bemühung Aaron's Rod S. 190:

He was breaking loose from one connection after another: and what for? Why break every tie? ...

There was nothingness. There was just himself, and blank nothingness. He had perhaps a faint sense of Lilly ahead of him; an

[146]) Am Beispiel der Lilie enthält „Aaron's Rod", S. 177, eine ähnliche Definierung für „insouciance". Im Gegensatz zu „indifference" ist „insouciance" nicht „laisser aller", sondern: it is life-rootedness.

impulse in that direction: or else merely an illusion. He could not persuade himself that he was seeking for love, for any kind of unison or communion. He knew well enough that the thought of any loving, any sort of real coming together between himself and anybody or anything, was just objectionable to him. No — he was not moving towards anything: he was moving almost violently away from everything. ... Let all old connections break. This was his creaving.

Die Briefe bringen dasselbe auch hier wieder ungleich früher zum Ausdruck, vgl. schon am 7. Februar 1916:

The only thing now to be done is either to go down with the ship, sink with the ship, or, as much as one can, leave the ship, and like a castaway live a life apart. ... As far as I possibly can I will stand outside this time, I will live my life, and, if possible, be happy, though the whole world slides in horror down into the bottomless pit.

Aehnlich abrückend klingen andere Briefe; 26. April 1916:

But I am becoming fatalistic: it is no use kicking against the pricks. I don't care very much what happens so long as I get a moderately decent time.

9. Januar 1926: That's why I should say to you, oh, don't bother any more about Jesus, or mankind, or yourself. Let it all go, and have the other sort of faith, as far as possible [147]).

Zuversichtlicher, trotz des Aufgebens, lauten andere Stellen; Mabel Luhan, S. 248 (1925/26):

Try, above all things, to be still and contain yourself. You always want to rush into action. Realize, that a certain kind of stillness is the most perfect form of action, like a seed can wait [148]).

Aber trotz dieser Zuversicht — „like a seed can wait" — läßt sich das Scheitern gegenüber dem Wirklichkeitsgeschehen nicht verbergen — „I daren't say either ... or". Für die Zwischenzeit bringen die praktischen Beispiele in Fantasia of the Unconscious dieselbe Hilflosigkeit gegenüber den Anforderungen des Lebens zum Ausdruck, und selbst häuslicher Aerger ist es, vor dem nur eine Zuflucht bleibt (S. 132 bis 134): „In the sweetness of solitude". „If your little boy falls down the steps and makes his mouth bleed", „if they (your wives) flirt with men younger or older than yourselves", „whether Lloyd George is performing another iniquity, or the Germans plotting another plot, if you see the world inventing poison-gas and falling into its poisoned grave", ja, selbst: „if the servant smashes three electric-light bulbs in three minutes, whether your neighbour in the train sits on your coat bottoms, or whether your superior in the office makes supercilious remarks, or your inferior is familiar and impudent", für all diese Fälle lautet der eine Rat:

---

[147]) Ergänzende Aeußerungen enthalten die Briefe vom: 7. April 1916, Thursday 1916 (S. 472), 9. Juli 1916, 5. Dezember 1916 — 8. Januar 1917, 1. April 1917, 11. Mai 1917, bei Mabel Luhan, S. 199; ferner die Briefe vom 5. November 1921 — 17. Oktober 1923 — 12. April 1926. In der Hauptsammlung anschließend die Briefe vom 5. Dezember 1927 — 7. Januar 1928, 3. Februar 1928 — 20. Januar 1929.

[148]) Weitere Hinweise enthalten die Briefe vom: 17. Januar 1916 — Thursday, April 1917 (S. 472) — Spring 1926 (S. 653), 17. Juli 1926. Ada Lawrence: S. 148 vom 23. Januar 1927.

Never give in, but be alone, and utterly alone with your own soul, in the stillness and sweet possession of your own soul. And don't even be angry. And never be sad. Why should you? It's not your affair. ...

To turn away, now, each one into the stillness and solitude of his own soul. And there to remain with the Holy Ghost which is to each man his own true soul.

Als Rückfall auf das Einzelwesen ist es ferner zu verstehen, wenn die anfangs erstrebte größere Gemeinschaft sich wieder einzuengen beginnt und auf die eheliche Gemeinschaft zurückgreift, von der es damit scheint, als sei sie sowohl Ausgangs- wie auch Endpunkt, ohne nun allerdings noch an den „living purpose" zu denken, für den sie anfangs nur Vorstufe sein sollte; vgl. S. 107 dieser Arbeit und später Lady Chatterley and her Lover.
Einengend und ablehnend gesteht aber auch Somers von sich (Kangaroo, S. 227):

I try to kid myself that I care about mankind and its destiny. And I have fits of wistful love for the working men. But at the bottom I'm as hard as a mango nut. I don't care about them all. I don't really care about anything, no I don't. I just don't care, so what's the good of fussing.

Dem gleichen Rhythmus fügt sich ferner das letzte Werk durchaus noch ein. „We Need One Another" ist hier nicht der Ausdruck einer allgemeinen Menschenliebe und Menschennot, denn selbst wenn es heißt (S. 16): „we simply need another human being", und S. 21: „This grand isolation, this reducing of ourselves to our very elemental selves, is the greatest fraud of all", selbst, wenn die alte Zwiespältigkeit noch einmal aufgenommen wird mit (S. 33): „A woman is one bank of the river of my life, and the world is the other. Without the two shores, my life would be a marsh. It is the relationship to woman and to my fellow men, which makes me myself a river of life.", so steht dennoch eindeutig das Mann-Frau-Verhältnis hinter diesem „we need one another" (S. 35): „But the relationship of man to woman is the central fact in actual human life. Next comes the relationship of man to man."

Wenn das darstellende Ich für die Anfangswerke in ganz persönlichen Fragestellungen seinen Stoff fand und von dort her glaubte, die Welt reformieren zu können (vgl. I, 1), wenn mit den Nachkriegswerken dieser Ansatz auf: Gemeinschaft, Führung und Einzel-Ich erweitert wird und wenn dieser neue Ansatz dann doch wieder zum persönlichen Einzeldasein zurückfällt, so verhilft dieser dreigliedrige Bogen des Gesamtschaffens auch zum Verständnis der Einzelwerke, denn er ist — im kleinen gesehen — auch dort der Schlüssel zur verwirrenden und widersprüchlichen Fülle der Stimmungen und Meinungsäußerungen; immer von neuem wird der Ansatz gewagt, aber immer wieder wird ihm das alte Schicksal des Rückfalls zuteil. — Die Abgrenzung des vorliegenden Abschnittes zu II, 3 muß allerdings locker gehalten bleiben, da in manchen Fällen die Entscheidung erschwert ist, ob es sich um Ausgangspunkt oder Rückfall handelt.

Als Beispiel eines solchen zuendegehenden Bogens und Scheiterns sei der Schlußabsatz des XIII. Kapitels aus Kangaroo angeführt (Seite 301):

After all this terrific upheaval, Richard Lovat at last gave it up, and went to sleep. A man must even know how to give up his own earnestness, when its hour is over, and not to bother about anything any more, when he's bothered enough.

Der Organismusgedanke

Für einen psychologisch entstehenden Fatalismus bedeutet es nicht unbedingt einen Widerspruch, wenn dennoch die Ueberzeugung wach bleibt, daß es die Führer sind, nach denen die Menschheit sich sehnt.

Die Fähigkeit der Hingabe an das organische Naturgeschehen — aus der heraus der Evolutionsgedanke fortfiel und das Problem des Wertens abgelehnt wurde — ist in stilistischer Ausprägung erwähnt worden (S. 120 dieser Arbeit). Die Schwierigkeiten nun, die für D. H. Lawrence mit der Bewältigung der sich selbst in der Gegenwart und Wirklichkeit gestellten Aufgabe verbunden sind, tragen anscheinend dazu bei, daß sich die Vorliebe zur Betrachtung naturhafter Vorgänge weiter ausdehnt und im organischen Lebensbogen dann zur Grundlage auch des nichtstofflichen und geistigen Seins gemacht wird. Naturhaftes wie geistiges Sein kennen innerhalb dieses Bogens die winterliche Ruhe der Saat, die Stufe des Keimens, die Zeit des Wachstums und die Höhe der Ernte mit dem Zurücksinken in den Winterschlaf eines neuen Kräfteansetzens[149]). Auch „Wahrheiten" müssen sich ändern, weil sie immer nur Wahrheiten für eine bestimmte Gegenwart sein können. So, wie der einzelne Mensch lebt und stirbt, so leben und sterben ganze Menschheitsgruppen (races), so vergehen Zivilisationen, Meinungen, Ideen (es handelt sich bei D. H. Lawrence um ein rein organisches, biologisches Auffassen des geistigen Seins; für eine pragmatistische Beeinflussung läßt sich kaum Material gewinnen).

Ideen sind nur Ideen im guten Sinn, so lange sie noch im Werden sind; Ideen vom Augenblick ihrer Reife an als ewige Richtmaßstäbe festhalten zu wollen, hieße eine Hemmung des natürlichen Ablaufs. „Stale ideas" und „staleness" sind der schwerste Vorwurf, den D. H. Lawrence zu erheben weiß. Fantasia of the Unconscious, Seite 74:

> The idea, the actual idea, must rise ever fresh, ever displaced, like the leaves of a tree, from out of the quickness of the sap, and according to the for ever incalculable effluence of the great dynamic centres of life. ... If the last lot were thistle leaves, the next lot may be vine. You never can tell with the Tree of Life (vgl. ähnlich ebd. S. 11 und 76).

Auch das geistige Leben muß damit den Herbst anerkennen und Ideen abstoßen können, deren Aufgabe erfüllt ist. S. 162:

> But each new tip arises out of the apparent death of the old, the preceding one. Old leaves have got to fall, old forms must die. And if men must at certain periods fall into death in millions, why, so must the leaves fall every single autumn. And dead leaves make good mould. And so dead men. Even dead men's souls.

[149]) Auch C. Carswell betont die Vorliebe von D. H. Lawrence für „natural phases". The Savage Pilgrimage, S. 239. In den Briefen vgl. z. B. „growth" am 7. Januar 1928.

Das Leben ist daher gezwungen, lebend seine Formen gleichsam selbst zu zerstören, vgl. The Plumed Serpent, S. 427, oder St. Mawr, Seite 85:

> Creation destroys as it goes, throws down one tree for the rise of another. ... Man must destroy as he goes, as trees fall for trees to rise. The accumulation of life and things means rottenness. Life must destroy life, in the unfolding of creation.

Trotz der entschiedenen Allgemeinäußerung bleibt an diesem Wandel die Frage des Ursprungs und Umfanges unklar. Ist es der Mensch, der diesen Wandel des Seins bedingt, so daß das Leben um ihn gleichsam nur durch ihn ein anderes Gesicht bekommt, oder wandeln sich ebenso die Menschen wie die Dinge und Ideen von sich aus, so daß eine allgemeine Bewegung der Formen entsteht, in dem dann schwer ein Halt zu finden sein würde, oder aber: hält ein „god-stuff" diesen Wandel für alle Seiten gleichmäßig im Gange. Wer kann es ferner wagen, über die Höhe und Weite eines solchen Lebensbogens verpflichtende Aussagen zu machen. So sagt z. B. das beliebteste seiner Beispiele nicht aus, ob ein Baum zu treiben aufhört, weil seine Wurzeln — schon — abgestorben sind oder ob er sich gar selbst dadurch zum Tode verdammen könnte, daß er seine Knospen am Aufbrechen hindert. Fantasia of the Unconscious, S. 162:

> Just as a tree would die if it were not making new green tips upon all its vast old world of a body, so the whole universe would perish if man and beast and herb were not always putting forth a newness, the toad making a vivider colour, spreading his hands a little more gently, developing a more rusé intelligence, the birds adding a new note to their speech and song, a new sharp swerve to their flight, a new nicety to their nests; and man, making new worlds, new civilizations.

Wenn es hier nun den Anschein erweckt, als stürbe z. B. ein Mensch, weil etwa seine Blutwärme herabsänke (und nicht, wie es der Normalfall ist, daß er schon tot zu sein pflegt, wenn seine Blutwärme überhaupt herabsinkt), so geht dieselbe Unentschiedenheit in die Fülle der Ansätze hinüber, die sich mit diesen Fragen beschäftigen und deren Widersprüchlichkeit schon angedeutet wurde (vgl. Fußnote 100).

Vom göttlichen Leben her gesehen, scheint es einmal, als sei es das ausgesperrte Göttliche, das der Mensch aus der natürlichen Enge seines geistigen und gefühlsmäßigen Fassungsvermögens jeweils nicht vollkommen aufnehmen kann, das sich nun von sich aus bemerkbar macht und die Beachtung seiner selbst fordert. Andererseits sind die Vorstellungen von Gott die — notwendige — Leistung des Menschen und dabei gleichzeitig auch wieder nur seine Leistung und mit ihm vergänglich; ein andermal steht über den „images of god" der Gott selber, an anderer Stelle entspricht aber auch Gott wieder den „images of god" und muß wie sie wiedergeboren werden, gegenüber einem ewigen „god-stuff". Assorted Articles, S. 215 (März 1924):

> I live and die. I ask no other. Whatever proceeds from me lives and dies. I am glad, too. God is eternal, but my idea of Him is my own, and perishable. Everything human, human knowledge, human faith, human emotions, all perishes. And that is very good. (Aehnlich S. 106 vom Oktober 1929.)

The Plumed Serpent, S. 62 und 63:

> Man creates a God in his own image, and the gods grow old along the men that made them. But storms sway in heaven, and the god-stuff sways high and angry over our heads. Gods die with men who have conceived them. But the god-stuff roars eternally, like the sea, with too vast a sound to be heard. ... Even gods must be born again.

In mehr stofflich-irdischen Zusammenhängen, z. B. Büchern und Bildern gegenüber, scheinen es die „feelings" der Menschen zu sein, die sich ändern und deren Veränderung Bücher und Bilder zum Opfer fallen [150]).

In dieser Fülle von oft widersprechenden Ansätzen bleibt allein gewiß die Tatsache, daß das Leben lebendig und in Bewegung ist (vgl. Apocalypse, S. 112):

> „then those things that move are doubly God. That is, we are doubly aware of their godhead: that which is, and that which moves, is twice godly.",

nicht die Blätter und Blüten sind jetzt wichtig, sondern die Wurzeln, in denen der Sitz des Lebens gesehen wird und denen gegenüber Blätter und Blüten nur sekundäre Erscheinungsformen sind, Assorted Articles, S. 51 (April 1929):

> If flowers didn't fade they wouldn't be flowers, they'd be artificial things. But there are roots to faded flowers and in the root the flow continues and continues. And only the flow matters.

Der Strom des Lebens aber wird ihm nicht Selbstverständlichkeit, sondern bleibt ein immer neu empfundenes Wunder (vgl. vorher S. 87), und im Anschluß an die vom 9. Januar 1916 zitierte Briefstelle heißt es nun entsprechend weiter:

> One has to say to one's soul, be still, and let be what will be. One can do absolutely nothing any more, with one's will. Yet still one can be an open door, or at least an unlatched door, for the era to come in by. That is all.

Das Prinzip des organischen Ablösens der Formen ist im wesentlichen die Grundlage von The Plumed Serpent. Allerdings verwischt sich hier die organische Ablösung des Christentums [151]) an der wertenden Feststellung, daß Jesus und Maria für Mexico immer fremde Gottheiten sein mußten, die es in ihrer Fremdheit nicht zum Heil führen konnten. Die Eingeborenen beginnen daher zu ahnen (S. 240 und 384): „The Santissima is a gringita, ... the Lord is a Gringito — pure Gringito?"

In diese für Mexico wertende Entscheidung spielt dann die organische Ablösung hinein. Jesus muß zurück in das Bad der Erneuerung, Quetzalcoatl zieht an seiner Stelle ein. Jesus und Maria kehren hinter die Sonne zurück. Aber nach den Hymnen geschlossen, die unter das

---

[150]) Assorted Articles, S. 97 (undatierbar).

[151]) Für die heute beginnende Ablösung des Christentums vgl. Assorted Articles, S. 211 ff. — Das Christentum war zur Zeit des Zerfalls von Rom der neue Lebensantrieb. „To-day, the long light of Christianity is guttering to go out and we have to get at new sources in ourselves."

Volk verteilt werden, könnte ebenso mit einer zukünftigen Wiederkehr für sie gerechnet werden, wie ja auch Quetzalcoatl wiedergekehrt ist, nachdem er in einer früheren Altersepoche einst für Jesus und Maria Platz machen mußte (S. 239):

> Quetzalcoat said: It is very good. I am old, I could not do so much. I must go now. Farewell, people of Mexico. Farewell, strange brother called Jesus. Farewell, woman called Mary. It is time for me to go.

Heute dagegen hält der verjüngt wiedergekehrte Quetzalcoatl die sengende Sonne zurück, damit sein Bruder Jesus zurückziehen kann (S. 128):

> Into the lidless shade,
> Into the eye of the Father,
> Into the womb of refreshment.
> ....
> Jesus the Crucified
> Sleeps in the healing waters
> The long sleep.
> Sleep, sleep, my brother, sleep.
> My bride between the seas
> Is combing her dark hair,
> Saying to herself (Mexico): Quetzalcoatl. (Aehnlich S. 360.)

Entsprechend der wertfreien organischen Ablösung aber behandeln sich Jesus und Quatzalcoatl brüderlich; sie sind auch wieder Glieder eines einheitlichen religiösen Lebens, das viele Erscheinungsformen annehmen kann (vgl. Fußnote 101 und Assorted Articles, S. 212). Unterschieden sind sie nur kosmisch-biologisch, sie sind wirksam im Grade ihrer Lebendigkeit, und die Lebendigkeit soll in The Plumed Serpent an Quetzalcoatl neu ausgeteilt werden. Das Unbefriedigende eines biologischen Wechsels, von dem nicht angegeben werden kann, wie lang und wie hoch er ist, wird hier durch die Tatsache unterbaut, daß ein heimischer Gott nach Mexico zurückkehren soll.

Vor diesem naturhaft-notwendig sich vollziehenden Wandel könnte nun im letzten Grunde kein menschliches Wollen sich rechtfertigen oder gar durchsetzen. Der psychologisch-fatalistische Anteil des Organismusgedankens aber hilft es verständlich machen, wenn zeitlich neben passiven Aeußerungen doch das Wollen und Planen bestehen bleibt und an die Aufgabe und Verpflichtung eines Sonderdaseins denkt. 7. Dezember 1915:

> Do not struggle, with your will, to dominate your conscious life — do not do it. Only drift, and let go — let go, entirely, and become dark, quite dark — like winter which mows away all the leaves and flowers, and lets only the dark underground roots remain.

Letters, S. 611, Herbst 1924:

> ... let's let things evolve naturally of themselves, without plans or schemes or triangles vicious or otherwise. I'm tired of all that old stuff: I really am.

Wenn nun entschieden werden soll, an welcher Stelle eines Lebensbogens D. H. Lawrence sich selber und seine Gegenwart sieht, so sagt der bisherige Gang der Untersuchung, daß es für ihn die Stelle des Umbruchs ist, an der ein Wandel besonders spürbar wird. Es ist die Zeit zwischen Winter und Neueinsetzen eines Lebensbogens. Die

Tatsache des Brachliegens ist ihr ebenso selbstverständlich wie das Ahnen des Neuen, dessen Umrisse aber noch in keiner Weise deutlich werden; 9. September 1915:

> One can't help the silences that intervene nowadays, it must be so. But I think there are times when new things are born, and like winter, when trees are rid of their old leaves, to start again.
>
> 12. Dezember 1915: I intend to lie fallow for a bit. ...; a perfectly new b o d y of purpose, that is the only thing that will avail anything. Perhaps it will come — but nobody can force it into being. So for the time being, everything is unresolved, and must remain so until it resolves of itself. Mental decisions are of no use. It is a matter of underground development, development of new being in the roots of life, not in the head.

Zu dieser „kind of wintering" stimmt die Verschwommenheit in den Fixierungsversuchen des „Neuen". Dieses Neue aber w i r d siegen: „In the long run I have the victory (12. Dezember 1915); was dafür aber zu tun ist, das ist bei aller Zuversicht hier doch etwas Negatives:

> Endless patient strength and courage, that is all that is necessary — and the avoiding of disaster.
>
> Let me only be still, and know we can force nothing, and compel nothing. ... That is our life now: this nourishing of the germs, the unknown quicks. ... only patience, and endless courage to reject false dead things and false, killing processes.

Das Ziel — und Schicksal des neuen Lebensbogens aber wird sein (A s s o r t e d A r t i c l e s, S. 214, März 1924):

> The germ of a new idea. A new germ of God-knowledge, or Life-knowledge. But a new germ.
>
> And this germ will expand and grow, and flourish to a great tree, maybe. And in the end die again. Die like all the other human trees of knowledge.

Der ausgleichende Natureinfluß

Eine letzte Auswirkung des psychologischen „let go" läßt sich nun noch in biographischen Zusammenhängen aufzeigen, die gleichfalls zu einem formal-stilistischen Faktor der Werke geworden ist.

Aus dem persönlichen Leben läßt sich zeigen, daß das Sich-abfinden mit der Welt häufig unter dem Einfluß eines erneuten Naturerlebens zustande kommt. Die Briefe bieten dafür entsprechende Beispiele.

> 7. Februar 1916: I am tired of the old laborious way of working things to their conclusions. The seagulls here are so wonderful, large and white, with strong bent shoulders in the light of the sun. Why should one care or w i l l[152]).

Auch die eigentliche Biographie verrät von den Stunden, da D. H. L a w r e n c e aus eigner Kraft einer inneren Problematik nicht Herr

[152]) Für diese Haltung bieten die Briefe reiches Material. Vgl. z. B. folgende Briefe: ein weiterer Brief vom 7. Februar 1916, 9. März 1916 — 12. März 1918 — 2. März 1919 — 18. Mai 1924 — 16. November 1925. — An diesen Daten ist deutlich der Einfluß des jeweiligen Frühjahrs spürbar; das letzte Beispiel erwächst aus dem Gegensatz England — neuer Italienaufenthalt.

zu werden vermag, die deutliche Hinwendung zu einfachen und besonders naturhaften Gegebenheiten; ihre Form ist das Reisen und Wandern, das einfache Arbeiten im Garten oder die handwerkliche Betätigung. So, wie die Natur ihm den Ansatz zum In-Gang-kommen des dichterischen oder auch theoretischen Schaffens gewährte, so kehrt D. H. Lawrence in den Stunden der Erschöpfung auch wieder in naturhafte Umgebung zurück. Es handelt sich dabei ebenso sehr um das einfache Verlangen nach Ruhe und Ausgleich, wie auch die Hoffnung dahinter stehen mag, von der Natur, die weitgehend den Antrieb seines Schaffens stiften konnte, jetzt ebenso Hilfe und Beistand zu gewinnen (vgl. vorher S. 77 dieser Arbeit).

Diese persönliche und weitgehend unbewußte Verhaltungsweise wird nun von D. H. Lawrence in das Werk hinübergenommen, und sie ist in ihrem Zurückziehen auf die Natur eindeutiger als psychologischer Faktor erkennbar als im Ausgehen von der Natur, d. h. im Einsetzen von Werk oder Kapitel mit einer Natur- oder Landschaftschilderung.

Dieses Hinübernehmen kann anscheinend ebenso unbewußt vor sich gehen, wie von einem spontanen Verlangen innerhalb der eigenen Lebensführung gesprochen werden muß: Nach einer Aufhäufung von Fragen wird die oft lange Erörterung mit einem naturhaften Zwischenfall abgebrochen oder problembeladene Erwägungen lösen sich zeitweise geradezu unvermittelt ab mit Natur- und Landschaftseindrücken. The Trespasser, S. 118:

> Turning weariedly away, she sought relief in the landscape.
>
> S. 160: But why should he have failed with Helena?
>
> The bees droned fitfully over the scented grass, aimlessly swinging in the heat. ...

The Trespasser ist reich an weiteren Beispielen dieser Art, vgl. S. 97, 140, 187; oder Aaron's Rod, S. 118; Lilly flieht aus der Unterredung mit Aaron:

> He did not want to talk to Aaron any more. He was glad to be alone.
>
> He walked quickly down Villiers Street to the river, to see it flowing blackly towards the sea. It had an endless fascination for him: never failed to soothe him and give him a sense of liberty.

Der Charakter eines instinktiven Hilfesuchens kommt an anderen Stellen noch schärfer zum Ausdruck. Unbewußt gleichsam sucht die innere Zerschlagenheit sich am Gleichmaß oder einfachen Vorhandensein der Natur aufzurichten. Das stärkste Beispiel dieser Art bietet wohl Women in Love S. 109, 110 und 111; Hermione wirft Birkin einen steinernen Briefbeschwerer an den Kopf. Es handelt sich ihrerseits um das impulsartige Ausbrechen ihrer Erbitterung (vgl. vorher S. 86 dieser Arbeit); Birkins Verhalten ist darauf folgendes:

> Birkin, barely conscious, and yet perfectly direct in his motion, went out of the house and straight across the park, to the open country, to the hills. ... He wandered on to a wild valley-side, where were thickets of hazel, many flowers, tufts of heather, and little clumps of young fir-trees, ... He was aware that he could not regain his consciousness, that he was moving in a sort of darkness.
>
> Yet he wanted something. ... He took off his clothes, and sat down naked among the primroses, moving his feet softly among the

primroses, his legs, his knees, his arms right up to the arm-pits, lying down and letting them touch his belly, his breasts. It was such a fine, cool, subtle touch all over him, he seemed to saturate himself with their contact.

But they were too soft. He went through the long grass to a clump of young fir-trees, that were no higher than a man. The soft sharp boughs beat upon him, as he moved in keen pangs against them, threw little cold showers of drops on his belly, and beat his loins with their clusters of soft-sharp needles ... — this was good, this was all very good, very satisfying. Nothing else would do, nothing else would satisfy, except this coolness and subtlety of vegetation travelling into one's blood. How fortunate he was, that there was this lovely, subtle, responsive vegetation, waiting for him, as he waited for it; how fulfilled he was, how happy! ... Really, what a mistake he had made, thinking he wanted people, thinking he wanted a woman. He did not want a woman — not in the least. ... He knew now where he belonged. This was his place, his marriage place. The world was extraneous ... he was weary of the old ethic, of the human being, and of humanity. He loved now the soft, delicate vegetation, that was so cool and perfect. He would overlook the old grief, he would put away the old ethic, he would be free in his new state.

Die Eigenart von K a n g a r o o kam schon mit seinem Fragenreichtum zum Ausdruck (vgl. vorher S. 126 ff.). Je leidenschaftlicher nun das Fragen ist, desto häufiger sind auch die Augenblicke der Erschöpfung und desto zahlreicher werden die Stunden, da das Naturaufsuchen Erleichterung bringen muß. Daher bietet gerade K a n g a r o o wieder reiches Material für einen rein tröstend-ausgleichenden Natureinfluß. Vgl. S. 169:

He (Somers) left off kicking himself, and went down to the shore to get away from himself. After all, he knew the endless water would soon make him forget. It had a language which spoke utterly without concern of him, and this utter unconcern gradually soothed him of himself and his world. He began to forget.

Dieselbe Verhaltungsweise kommt noch wiederholt zum Ausdruck, sei es nach dem Streit mit seiner Frau oder im Scheitern seiner Gemeinschaftsbestrebungen. Vgl. S. 196, 368, 372, 380. Gemeinsam ist diesen Beispielen das Vergessen-wollen, weil eine innere Unstimmigkeit und Ratlosigkeit ihn nicht bei sich selber verharren läßt. „Far-off, far-off, as if he had landed on another planet ... Leaving behind the body of care". Das Bewußtsein einer damit schon neu gewonnenen Kraft kommt wohl nur einmal zum Ausdruck, vgl. etwa S. 380.

6. Rückkehr zur Darstellung in indirekter Form: Vollkommene Männlichkeit und „matriarchy"

Wenn die S t u d i e s i n C l a s s i c A m e r i c a n L i t e r a t u r e sagen konnten (S. 15):

The ideal self! Oh, but I have a strange and fugitive self shut out and howling like a wolf or a coyote under the ideal windows. See his red eyes in the dark? This is the self who is coming into his own.,

so liegt mit dem letzten Roman von D. H. Lawrence — Lady Chatterley and her Lover — anscheinend die Verwirklichung dieser Vorankündigung vor, die den Verzicht auf früher gesehene Ziele zur Folge hat.

R. Hoops hatte bei den Werken von D. H. Lawrence eine Dreiteilung vorgenommen (vgl. S. 59 und 89). Die Werke der dritten Periode haben die Straffheit der Darstellung gemeinsam, es fehlen ihnen ferner die langen Diskussionen (vgl. Fußnote 125).

J. Middleton-Murry in Son of Woman (z. B. S. 368/69) stellt vom Ende des Schaffens fest, daß „the great purpose" und „the thought-adventure" verschwunden sind.

Beide Feststellungen gelten zu Recht. Darüber hinaus kann noch gesagt werden, daß es sich mit den letzten Werken um eine Art Rückkehr zu den ersten Ansatzpunkten handelt [153]). Für diese Tatsache läßt sich schon aus den Briefen durch den Vergleich von Briefstellen aus den Jahren 1913 (vgl. S. 60 dieser Arbeit) und 1927 der erste Hinweis gewinnen. 1913 ist es das Verhältnis von Mann und Frau, das sein Inneres erfüllt. D. H. Lawrence glaubt England durch eine Reform der Ehe retten zu können. Später tritt dieses Motiv zurück (vgl. S. 62 ff. dieser Arbeit); andere Ansätze werden von ihm versucht (vgl. Fußnote 134), für die gerade das eigenartige Abrücken vom Kriegsgeschehen aufschlußreich ist. 1927 aber findet sich dann in einem Brief vom 12. April wieder die Aeußerung: „I always labour at the same thing, to make the sex relation valid and precious, instead of shameful".

Es ist das eine Aeußerung, die vergessen hat, daß sie durchaus nicht immer um „dasselbe Ding" bemüht war.

Boten die letzten Teile der Arbeit, etwa ab II, 2, die Gestaltungsbemühungen von D. H. Lawrence, ohne auf das Fortleben der persönlich-darstellenden Elemente Rücksicht zu nehmen, so ist für den Beweis des Zurückfallens auf die Darstellung noch einmal auf die Belege von II, 1: Polarität und Dualismus, zurückzugreifen.

Fantasia of the Unconscious suchte dem „creative motive" gegenüber dem „sex motive" die Vorrangstellung zu sichern. So ernsthaft nun an diesem Ziel gearbeitet wurde, ein ebenso eigenartiges Licht aber fällt von den Schlußabsätzen auf die Gesamtheit all dieser Bemühungen.

Die Schlußseiten fassen zusammen, daß es das Wesen und die Bestimmung der Frau sei, an den Mann oder Pionier zu glauben [154]); es

[153]) Vgl. z. B. Uebereinstimmungen zwischen Trespasser und „Men Must Work and Women as Well" aus den Assorted Articles, S. 139 vom November 1929; das verbindende Motiv ist: die Frau liebt den Mann nicht in seiner gegebenen Wirklichkeit, sondern hängt einer „Idee" von ihm nach, die seiner gegenwärtigen Männlichkeit nicht gerecht wird. „She doesn't want his actual physical presence. ... What she really loves is the thought of him, the idea on him,." Aehnlich sind ferner die Seiten 142, 145, auch Apocalypse, S. 219. In Trespasser vgl. entsprechend die Seiten 35, 49, 62, 108, 128, 156, 158.

[154]) The Plumed Serpent, S. 75: It took me years to understand that a woman can't love a man — at least a woman like I am can't (Kate) — if he is only the sort of good, decent citizen. With Joachim I came to realise that a woman like me can only love a man who is fighting to change the world, to make it freer, more alive.

wird zwar in der Gegenwart nicht leicht sein, sie davon zu überzeugen (S. 173), trotzdem m u ß dieses Ziel verfolgt werden, denn: „No man is a man unless to his woman he is a pioneer." ... und:

> She'll never believe until you have your soul filled with a profound and absolutely inalterable purpose, that will yield to nothing, least of all to her.

Von diesem Mann heißt es dann weiter:

> But when once a woman d o e s believe in her man, in the pioneer which he is, the pioneer who goes on ahead beyond her, into the darkness in front, and who may be lost for her for ever in this darkness; when once she knows the pain and beauty of this belief, knows that the loneliness of waiting and following is inevitable, that it must be so; ah, then, how wonderful it is! How wonderful it is to come back to her, at evening, as she sits half in fear and waits! How good it is to come home to her! How good it is then when the night falls! How richly the evening passes!

Hier ist nun eine Deutung nicht zu umgehen, die folgendes feststellt. Der Ausgangspunkt: die Frau glaubt nur an den Mann, der in sich eine Aufgabe trägt, verkehrt sich zu der Forderung: also schaffe dir eine Aufgabe, d a m i t die Frau an dich glaubt; nur im „purpose of his days" kann der Mann erfahren, was es heißt „to have a wife", d. h. es muß hier auffallen, daß wohl von einem Sinn und Tageszweck des männlichen Lebens gesprochen wird, daß aber diesem männlichen Wirken kein immanentes Ziel gegeben wird. Nicht das vollendete Glück der Frau ist hier letztlich gemeint, nicht die Tatsache, daß sie sich selber beglücken würde, wenn sie an den Mann in seinem Wirken zu glauben vermöchte, sondern allein die Feststellung, w i e gut es dann wäre, zu ihr heimzugehen. Ein achtfaches „how" (good, rich, wonderful) gilt immer nur dem eigenen Heimkehrerglück, nie aber der Erinnerung an die Tagesarbeit und -leistung (vgl. T h e P l u m e d S e r p e n t, S. 425, 426 und 434).

Aus dieser Verkettung kann es dann auch nebensächlich bleiben, w e l c h e r Art das Wirken schließlich ist; es kann sowohl zerstörend wie auch aufbauend sein, denn es dient nicht sich selber oder einem höheren Ziel, sondern einzig und allein der Sehnsucht, die rechte, d. h. die bewundernde und fürchtende Liebe für den Mann in der Frau zu wecken. Geltungsbedürfnis und Liebesverlangen treffen die Entscheidung (S. 175):

> ... unless his days have a living purpose, constructive or destructive, but a purpose beyond her and all she stands for; unless his days have this purpose, and his soul is really committed to his purpose, she will not be a wife. ...

In nicht wenigen Formulierungen der Werke klang das Verlangen nach der absoluten Sicherung des „creative motive" echt und überzeugend (vgl. z. B. S. 107 vorher), vom Schluß des Werkes aber scheint es, als dränge das „creative motive" nicht um seiner selbst willen zur Betätigung, sondern bliebe für den Mann nur Weg und Mittel, ein rechtes eheliches Verhältnis im Gang zu halten: „how wonderful it is to come back to her, at evening, as she sits half in fear and waits". Denn ein Mann ohne den „purpose of his days" ist nicht unglücklich, weil ihm ein wesentliches Streben seiner Natur versagt ist, sondern weil „when

sex is the starting and the returning point both, then the only issue is death". Daher muß weiter gefordert werden: „The sex goal needs, absolutely needs, this further departure", und das nun nicht aus einem über dem „sex-goal" hinausliegenden Wert, sondern nur um einen Boden zu bereiten, aus dem ein „sex-goal" immer wieder neue Nahrung zu ziehen vermöchte.

Wird nun aber der Tagesarbeit kein eigenständiges Ziel zuerteilt und bleibt sie Mittel und Werkzeug im Verhältnis zur Frau, so ist die Folge dieses ständigen Zurücksehens: mangelnde Entschluß- und Einsatzkraft, Wertungsunfähigkeit und eine unentschiedene Tageshaltung. So hat auch Fantasia of the Unconscious noch keinen einheitlichen Entschluß gefaßt, bedingend äußert sich der letzte Abschnitt und „better . . . than" ist sein Ergebnis.

Das Fortleben dieser Sehnsucht aus Fantasia of the Unconscious ist nun gegenüber dem Gemeinschaftsverlangen als die andere Seite von Kangaroo anzusehen.

> He (Somers) had nothing but her, absolutely. And that was why, presumably, he wanted to establish this ascendancy over her, assume this arrogance. And so that he could refute her, deny her, and imagine himself a unique male. He wanted to be male and unique, like a freak of a phoenix. And then go prancing off into connections with men like Jack Callcott and Kangaroo, and saving the world. . . . And she, she must be safely there, as a nest for him, when he came home with his feathers pecked. That was it.

Und Somers ist überdies der Ueberzeugung, daß auch einmal die Welt an ihn glauben würde, wenn es ihm gelänge, seine Frau an ihn glauben zu machen. Ueber die Aussicht dieser Sehnsucht aber kann er vorerst nur feststellen (S. 194):

> In short, he was to be the lord and master, and she the humble slave. Thank you. . . . The man was mad.
>
> Yet he stuck to his guns. She was to submit to the mystic man and male in him, with reverence, and even little awe, like a woman before the altar of the great Hermes.

Bisher war Somers mit seinem Wollen zwar nur dem Spott seiner Frau begegnet (S. 71). Seine Pläne aber lauteten (S. 221 und 235, unter Berufung auf Walt Whitman):

> Our society is based on the family, the love of a man for his wife and his children, or for his mother and brothers. The family is our social bedrock and limit. Whitman said the next, broader, more unselfish rock should be the Love of Comrades. The sacred relation of man to his mate, his fellow man.

Ein Streben aber, das sich bevorzugt dem Mann zuwendet, wurde schon am Anfang von Harriet (Somers' Frau) nicht anerkannt (S. 102), denn von einer solchen Tätigkeit fühlt sie sich ausgeschlossen. Somers aber beharrt dabei (S. 103):

> That the pure male activity should be womanless, beyond woman. No man was beyond woman. But in his one quality of ultimate maker and breaker, he was womanless.,

und er wird diese Arbeit erst dann aufnehmen können, wenn die Frau in ihrem Ausgeschlossensein dennoch an den Mann glaubt (S. 104 u. 105):

So he reasoned with himself. For he had an ingrained instinct or habit of thought which made him feel that he could never take the move into activity unless Harriet and his dead mother believed in him. They both loved him: that he knew. ... But in the impersonal man, the man that would go beyond them, with his back to them, away from them into an activity that excluded them, in this man they did not find it so easy to believe.

In einem der Assorted Articles[155]) nun wagt diese Zwiespältigkeit des doppelten Sehnens nach „male activity" wie nach bedingungslos glaubender Frauenliebe einen im Interesse der „male activity" entscheidenden Schritt, der in seiner Uebersteigerung sich allerdings an zweiter Stelle nicht wiederholt. Er lautet (S. 68 und 69) in allmählicher Steigerung:

It is a social instinct in a man to leave his wife and children safe at home, while he goes out and forgathers with other men, to fulfil his deeper social necessities.

In diesem Verlangen muß ein Mann fähig sein:

To get away from his family, and from women altogether, and forgather in the communion of men.

Um aber dieses Sehnen zu erfüllen, ist die vorgeschlagene Lösung:

Let us drift back to matriarchy. Let the woman take the children and give them her name. ... Let the woman take the property. ... Let the women form themselves into a great clan, for the preservation of themselves and their children. It is nothing but just.

And so, let men get free again, free from the tight littleness of family and family possessions. Give woman her full independence, and with it, the full responsibility of her independence. ... And give the men a new forgathering ground, where they can meet and satisfy their deep social needs, profound social cravings, which can only be satisfied apart from women.

Diese Lösung aber besagt nun nichts anderes, als daß D. H. Lawrence auch hier noch nicht so sehr mit dem bestimmten Problem klar gesehener — männlicher — „social needs" beschäftigt ist, wie er sich um deren Vorbedingungen bemüht: um jeden Preis frei werden von der übermächtigen Beanspruchung der Frau, auch um den Preis eines mutterrechtlichen Staates, von dem es zweifelhaft erscheinen muß, ob er einen den Mann befriedigenden „new forgathering ground" offenlassen würde. Daher scheint diese extreme Forderung überhaupt nur dieses Eine ausdrücken zu sollen: loszukommen von einer aufreibenden Zwiespältigkeit.

Wenn also der Ausgang des Schaffens aus persönlichem Erleben einen Botschaftsinhalt zu gestalten versuchte, wenn D. H. Lawrence in den folgenden Werken dem „ultimate social craving" des Mannes Ausdruck geben wollte und sich dabei der Beanspruchung durch die Frau zu erwehren hatte, so ist mit Lady Chatterley and her Lover dieses „craving" aufgegeben und das rein darstellungsmäßige Schaffen des Anfangs wieder erreicht.

---

[155]) Aus der Bibliographie von McDonald undatierbar, gedanklich aber durchaus der Zeit von Aaron's Rod und Kangaroo angehörend.

Dieses Anknüpfen an den frühen Quell des Schaffens wählt jetzt nun aber eine andere Form des Darstellens. Von direkter Darstellung ist das Werk übergegangen zu indirekter Darstellung, und wenn die direkte Darstellung des Anfangs die Zwiespältigkeit des Helden offen aufzeigte und auch die Furcht nicht verschwieg, als schwankend und zwiespältig befunden zu werden, so wendet die indirekte Darstellung dieses Aufzeigen positiv und sammelt die Sehnsucht nach Anerkennung und Herrschaft in einem vollkommen männlichen Mann, der problemlos seiner Männlichkeit folgt.

Direkte Darstellung kannte den Zustand körperlichen Versagens (vgl. Fußnote 140) ebenso wie die geheime Sorge, daß man dieses Versagen in letzter Konsequenz verstehen möchte[156]). Indirekte Darstellung aber gibt dem Verlangen nach zuverlässiger Körperlichkeit und überragendem Männlichsein nach und schafft einen Mann, dessen Männlichkeit die Frau wohl verbunden ist, die sie letztlich jedoch

---

[156]) J. Middleton-Murry kommt in Son of Woman (vgl. S. 120 dieser Arbeit) zu der Ueberzeugung, daß D. H. Lawrence als Mann (physiologisch) „a failure" gewesen sein müsse (vgl. dort S. 52, 194, 211, 307).

Dieses Urteil ließe sich mit persönlichen Aeußerungen und Gedankengängen von D. H. Lawrence sehr leicht unterbauen. Daß alles das, was er zu schreiben pflegte, „all about myself" war, das sagten schon die Briefe (7. Februar 1916). Daß ihm ferner die beeinflussende Verbindung von Körper und Seele eine unleugbare Wahrheit bedeutete, bezeugen die Ausführungen dieser Arbeit auf S. 104 ff.; in Fantasia of the Unconscious vor allem die Seiten 45/57. Nicht nur Neurasthenie, sondern sogar Lungenentzündung, Tuberkulose, Zahnkaries und Kurzsichtigkeit entstehen für D. H. Lawrence aus einer einseitig seelischen Belastung. Middleton-Murrys Andeutung („a sexual weakling", S. 52) läge damit nur in der Fortführung Lawrencescher Ansätze (vgl. S. 106 dieser Arbeit), die aus dem „all about myself" naturgemäß im Werk ihren Niederschlag finden mußten, bzw. dort nun wieder entnommen werden können.

Aber auch eine zweite Möglichkeit des Verstehens ist mit dem Material von S. 104 ff. vorbereitet, die auch Middleton-Murry gelegentlich zu kennen scheint (S. 206, 212, 277). Danach ist D. H. Lawrence der Mann mit der großen Liebesbereitschaft, den die Frau in jedem Fall enttäuschen muß und nicht ausfüllen kann und der daher zum Manne strebt, zum Freunde „additional to marriage". Empfindsame, bisweilen selbstsüchtige Liebe, die immer nur zu ihrer Zeit ihre Erfüllung beansprucht, spricht schon aus Sons and Lovers, S. 190: „She always wanted to embrace him, so long as he did not want her. ... She did not seem to realise him in all this. He might have been an object. She never realised the male he was". — Dasselbe Motiv wiederholt sich überaus häufig: Aaron's Rod, S. 254 und 285; The Lost Girl, S. 128; Fantasia of the Unconscious, S. 87; The Plumed Serpent, S. 414 ff.; The White Peacock, S. 230 und Lady Chatterley and her Lover, S. 237. — Wieweit hier ein echtes Erleben mit fremder Beeinflussung sich mischen könnte (z. B. S. 176, G. B. Shaw: die Frau, die in jeder Liebeshandlung die Initiative ergreift), bliebe noch zu untersuchen übrig.

fürchten muß [157]). Und unter den teils widersprechenden Gründen, die den Sinn seines letzten Romans ausmachen sollen, nennt A Propos Lady Chatterley's Lover (S. 10) auch folgenden:

> Even if we can't act sexually to our complete satisfaction, let us at least think sexually, complete and clear.

Indirekt wird die Darstellung, weil sie nun nicht mehr den Zusammenhängen nachgeht, die unmittelbare Uebertragung einer inneren Erfahrung sind und die zu ihr in demselben Abhängigkeitsverhältnis stehen wie Licht und Schatten. Das, was Wirrnis und Dunkel des eigenen Lebens bedeutet, sieht leicht sich gegenüber das Licht der Ergänzung und Vollkommenheit. Das Versagen sieht vor sich die Leistung, die Schwäche sehnt sich nach Stärke, und so ist die Darstellung der Vollkommenheit und Stärke zwar nicht mehr direktes Uebernehmen des inneren Geschehens und lebt doch einzig und allein nur aus der Eigenart dieses Innenlebens [158]).

Indirekt aber kann dieses Schaffen auch noch aus einer notwendigen Folgeerscheinung genannt werden. Solange es sich um ein direktes Darstellen von der Schattenseite her handelte, konnte es als selbstverständlich gelten, daß D. H. Lawrence es war, der deutlich hinter jedem seiner Helden stand. Sobald das Schaffen aber zur indirekten Darstellung übergeht, bedarf das Licht des reflektierenden Gegenstandes um als Licht kenntlich zu werden. Der vollkommene Mann bedarf der Frau, auf den seine Männlichkeit vollkommen wirkt, und so ergibt es sich notwendig, daß die letzten Werke „großenteils vom Gesichtspunkt der Frau aus geschrieben" werden, eine Tatsache, die als solche schon von R. Hoops (S. 90) gesehen wurde (vgl. vorher S. 143 und Fußnote 120).

Ein weiterer Anhaltspunkt für das Licht- und Schattenverhältnis im Leben und Werk von D. H. Lawrence läßt sich aus dem Bericht von E. T. erschließen, ohne daß dort jedoch die engeren Zusammenhänge erkannt werden.

Die Figur des Annable tauchte in der zweiten Fassung auf, die D. H. Lawrence seinem Erstlingswerk gab (The White Peacock; vgl. S. 46). E. T. spricht nun von ihrer Verwunderung über die eigenartige Vorliebe zu Wildhütern bei D. H. Lawrence, zumal sie in ihrer Erinnerung nur eine einzige und gänzlich andersartige Begegnung mit einem solchen Wildhüter hat auffinden können. Ihrem damaligen Einwand gegen die Figur des Annable war D. H. Lawrence mit den Worten begegnet (S. 117):

> He has to be there. Don't you see why? He makes a sort of balance. Otherwise it's too much one thing, to much me.

---

[157]) Beispiele solchen unbedingten „Verstehens" (dem häufig Furcht beigemischt ist), gleichgültig, ob diese Tatsache im Werk überhaupt eine sinnvolle Verwendung finden wird, liegen vor in: Women in Love, S. 65: He felt full of strength, able to give off a sort of electric power. ... she was a victim. Aehnlich: Aaron's Rod, S. 25, 233, 242, 285; Kangaroo, S. 30, 53; The Plumed Serpent, S. 43, 115, 331; The Man Who Died in Tales, S. 1110, 1131.

[158]) Auch Middleton-Murry spricht von dem Traumbild des „hardy, indomitable male", Son of Woman, S. 347, 365/67. Vgl. S. 120 dieser Arbeit.

Auf die „Familienähnlichkeit" dieses Annable aus The White Peacock mit Mellors in Lady Chatterley and her Lover hat nun schon J. Middleton-Murry aufmerksam gemacht (Son of Woman, S. 40). Beides sind Männer, denen in der Jugend geistige Entwicklungsmöglichkeiten geboten waren, beide scheitern sie an einer Frau, für die sie nur sinnliches Spielzeug sind, und beide finden sie später die Frau, die sie als „pure male" dann anerkennt.

Licht und Schatten bedingen sich wohl, aber sie schließen einander auch aus, daher mußte die Figur des Annable erfunden werden, weil das Werk anders zu sehr nur D. H. Lawrence selber gewesen wäre, der Mann, der nicht problemlos in seiner Männlichkeit steht, und dasselbe Verhältnis scheint auch von Mellors zu gelten, dem im Roman der gelähmte Lord Clifford gegenüber steht (vgl. vorher S. 75 dieser Arbeit). Mellors ist dabei der Mann, der D. H. Lawrence nicht ist. Auch hierfür lassen sich aus der Entstehungsgeschichte des Romans Anhaltspunkte gewinnen, d. h. aus der Hartnäckigkeit, mit der D. H. Lawrence das Gegensatzpaar von Clifford-Mellors verfocht.

Der nachdenkende Leser kann an D. H. Lawrence die Frage stellen: warum eigentlich ist Clifford gelähmt? Nimmt seine Lähmung dem Schritt seiner Frau — Connie, die sich zu Mellors bekennt — nicht einen großen Teil seiner Ueberzeugungskraft? Ist es nicht überaus verständlich, daß eine Frau ihren gelähmten Mann verläßt, angezogen von der vollkommenen Männlichkeit eines anderen Mannes?

Aber auch wenn im Vorwort als eines der Ziele dieses Buches angegeben wird (S. 60):

> It is so obviously a book written in defiance of convention that perhaps some reason should be offered for the attitude of defiance: ...,

d. h. auch gegenüber einer trotzigen Verachtung von Konvention und konventionellen Gefühlen wäre es zweckmäßiger und überzeugender gewesen, wenn Connie einen konventionellen, aber gesunden Mann verlassen hätte, einen Mann, der bei aller Konvention „whole and potent" gewesen wäre.

Für die durch das später erscheinende Vorwort hinzukommenden Widersprüche vergleiche abschließend folgende Angaben.

D. H. Lawrence wird anscheinend durch die Wirkungsweise des Romans — bis 1929 waren vier Raubdrucke offenkundig pornographischer Art erschienen — veranlaßt, ein einführendes Vorwort zu schreiben, das zwei Jahre nach dem Roman als der 50 Seiten lange Essay A Propos Lady Chatterley's Lover herauskommt. Zu den Vorwürfen, die D. H. Lawrence schon früher der Mann-Frau-Beziehung zu machen hatte, gehört mit dem Brief vom „Early Autumn 1922" der Vorwurf, daß man heute nur mit dem „sex in the head" lebe „instead of down where it belongs". Von den „old dark religions" wurde es richtig verstanden, „God enters from below". Und er fragt: „Why can't you darken your minds and know that the great gods pulse in the dark, and enter you as darkness through the lower gates. Not through the head".

Ganz entsprechend sagt das Vorwort auf S. 17:

> ... it means what we are to-day, creatures whose active emotional self has no real existence, but is all reflected downwards from the mind.

Dazu kommen nun als Widersprüche aus dem gleichen Vorwort etwa die Seiten 10, 11, 12, 13; sie lauten auf S. 10:

> And this the real point of the book. I want men and women to be able to think sex, fully, completely, honestly and cleanly.

Die Begründung dafür ist mit S. 13:

> The mind has an old grovelling fear of the body and the body's potencies. It is the mind we have to liberate, to civilize on these points.

Der Roman selbst ließe sich nun am ehesten mit der Ablehnung des „sex in the head" in Verbindung bringen, vom Vorwort gesehen aber schieben sich gerade das „think sexually" und die „fresh mental realization" in den Vordergrund. Gegenüber diesen Widersprüchen, die jedoch nicht die einzigen des Vorwortes sind, ergeben sich schließlich zwei wesentliche Einstellungsmöglichkeiten. Entweder gibt das Vorwort vorgeschobene Ziele, Ziele, die den ursprünglichen Antrieb des Werkes vergessen wollen, oder es liegt, veranlaßt durch den zeitlichen Abstand eine Beeinflussung durch fremde Gedanken vor. So ließe sich hier noch einmal die Frage stellen, wieweit D. H. Lawrence bei aller Ablehnung von G. B. Shaw (S. 66 vorher) dennoch von ihm beeinflußt sein könnte. Das Vorwort sagt zwar S. 32: „Our chief thinkers ending in the flippantly cock-cure Mr. Shaw ...", und seine Auffassung der Ehe ist eine grundsätzlich andere, vgl. besonders S. 36, beide kennen jedoch einen einander ähnlichen Frauentyp, der in Fußnote 156 schon angedeutet wurde, und beide sind sich hier nun ebenso einig in der Ablehnung von „words" (S. 9) oder, wie es ein Brief vom 26. Mai 1929 nennt, von „artificial taboos on words and expressions", die auch Shaw z. B. in Man and Superman, A Comedy and Philosophy (Constable & Co., London 1906, S. 199) mit folgenden Worten ablehnt:

> The prudery of the newspapers is, like the prudery of the dinner table, a mere difficulty of education and language. We are not taught to think decently on these subjects, and consequently we have no language for them except indecent language. We therefore have to declare them unfit for public-discussion, because the only terms in which we can conduct the discussion are unfit for public use.

7. Zusammenfassung: Die Frage nach der Botschaft

Es bleibt nun nach der Botschaft zu fragen, als deren Träger D. H. Lawrence sich in seinem Werk angekündet hatte (vgl. I, 4), und zwar in dem doppelten Sinn, wie er eingangs abgegrenzt wurde: Botschaft als rational faßbare Botschaft von realistischem Inhalt, für die der „mind" in „open act or speech" ein führender Wert ist und dem in der Rolle des „messenger" auch wieder die Last und Pflicht der Verantwortung zufällt. Botschaft dann aber auch im nicht-Lawrenceschen Sinn, als die „Botschaft", die nach Einbeziehung von psychologischen Faktoren und stilistischen Auswirkungen die Frage nach dem bleibenden Wert stellt, nach dem, was trotz des Scheiterns der rational faßbaren und real anwendbaren Botschaft dennoch lebendig bleiben könnte.

Zu diesem Zweck wurde die Arbeit auf den Gegensatz von Darstellung und Gestaltung aufgebaut, an dem der Rhythmus des dichterischen Schaffens von D. H. Lawrence sichtbar werden konnte.

Der Darstellung blieb das Ich des Dichters der ständige Beziehungspunkt. Sie lebte aus dessen Fähigkeit, sich der Fülle innerseelischer Zusammenhänge und Vorgänge zuzuwenden wie ihnen auch Ausdruck zu geben. Immer war es „all of myself", was D. H. Lawrence zu sagen hatte, und in der Mehrzahl der Fälle wurde die Außenwelt nur in Analogie zu einem inneren Geschehen verständlich; „feelings" sollten es ferner sein, die als emotionale Lebensschicht die Grundlage der neuen Weltordnung herzugeben hätten.

Darstellung blieb es auch dann noch, wenn unbestechliche Selbstsicht dem eigenen Ich bis zur Selbstvernichtung nachging und ebenso von dem Gestaltungsverlangen des „creative motive" wie von dem Zustand des „Balaam's Ass" sprechen konnte, der zwischen Wollen und Nicht-können sich aufreibt.

Gestaltende Kräfte jedoch lagen dort vor, wo die darstellend ausgesperrten Verstandeswerte für den harmonischen Menschen wieder hineingenommen wurden oder wo sie sich für den Führer mit dem Bewußtsein der Verantwortung neu verbanden, einsichtig darein, daß jedes menschliche Handeln wohl des impulsartigen Auftaktes bedarf, daß der Antrieb aus dem Quell eines inneren Berührtseins stammen muß, daß ein menschliches Handeln aber darüber hinaus auch der durchhaltenden Kraft bedarf, für die Einsicht und Wertentscheidung notwendige Voraussetzungen sind.

Diese Gestaltung sah durch die Hinwendung an den Botschaftsempfänger ihr Ziel naturgemäß in einem mehr als nur einzelhaften und ichgebundenen Wesen. Soweit fremde Einflüsse oder die Macht darstellender Momente hineinsprachen, blieb sie als Gemeinschaft eine ausschließlich männliche Gemeinschaft, der Sphäre der Frau feindlich gesinnt und ihres Anspruches sich erwehrend. Sobald jedoch dieses Moment überwunden werden konnte, wurde daraus als „pet scheme" eine umfassendere Gemeinschaft, organisch hervorgehend aus der kleineren Gemeinschaft der Ehe. Das gestaltende Schaffen sah an dieser Stelle dann ein, daß es nicht so sehr die Aufgabe der Botschaft sein könnte, für die Rechte des Individuums zu sorgen, wie gerade die Lebensbedingungen dieser weiteren Gemeinschaft aufzuzeigen.

Vor dieser Aufgabe aber versagt schließlich die D. H. Lawrence zur Verfügung stehende Kraft. Die Notwendigkeit dieser Ziele wird wohl zwar von ihm noch eingesehen und ihre Verwirklichung zeitweise geradezu leidenschaftlich ersehnt, lebend aber konnten sie von ihm nicht in die Tat umgesetzt und positiv schaffend nicht gestaltet werden. So wird der Botschaftsinhalt dann mit rein persönlichem Lebensgut aufgefüllt, England soll einmal durch die Reform der Ehe, zum anderen durch das Mexiko-Erlebnis zu retten sein, d. h. durch die Belebung des Quetzalcoatl-Kultes. Das Behelfsmäßige solcher „Gestaltung" verrät sich darin, daß es auch hier nur das Einzelwesen ist, das wirklich bestehen bleibt. Es liegt in einer Uebersteigerung der ichhaften Ansprüche auch hier nichts anderes vor als der Rückzug in das Schneckenhaus des persönlichen Einzeldaseins, das nun wieder überhaupt keine Verantwortung

kennen will und das sich von der Gegenwart entfernt, für die es zuvor noch glaubte, einen wirklichen Botschaftsinhalt bereit zu halten.

Daher verstummt D. H. Lawrence und sein Werk eigenartig und auffällig, wenn man ihm zuruft: ja, Kritik ist nötig, Kritik vor allem dieser Zeit ist berechtigt. Aber nun sage uns auch, wie wir aus dieser Zeit wirklich herauskommen, was sollen wir in England hier und jetzt tun! Am Verstummen diesem Zuruf gegenüber erweist sich der Mangel jener Gestaltungskraft, die es sich zutraute, nicht nur Dichter, sondern auch Botschaftsträger und Führer einer realen Gegenwart zu sein, die dann aber vom Standpunkt der beanspruchten Führung nicht die Werte zu schaffen vermag, die als Führungswerte gelten können. J. Middleton-Murry wandelt daher seinen Ausgangspunkt (S. 174; D. H. Lawrence war kein Dichter, sondern Prophet, Psycholog, Philosoph und Lebensabenteurer) schließlich zu einer anderen Einsicht (S. 389): „not prophecy or wisdom", denn Wahrheit und Falschheit sind im Werk von D. H. Lawrence gemischt, aber: „you gave ... the gift of yourself."

Außer überindividuellen Gründen solchen Scheiterns sei in diesem Zusammenhang noch einmal jene Erlebnisfähigkeit erwähnt, die wohl für die Darstellung einen unablässig fließenden Quell bedeutete, die ihn in persönlicher Färbung zum Dichter des „Lebens" macht, die aber einer mit sich ringenden Gestaltungskraft auch zum Verderb werden kann. Denn erlebnismäßige Bereicherung und Hingabe vermögen es leicht, Entscheidungen zu erschweren und hinauszuzögern, miterlebend gefangen entzieht man sich der Entscheidung. Alles das, was erlebnismäßig den Augenblick füllt, erschwert die Uebersicht und scheint andererseits selber ein letzter Wert zu sein, ja, lebensberechtigt wird schließlich alles das, was überhaupt Lebenskraft in sich trägt oder Leben zu wecken vermag. Deshalb handelt es sich auch bei D. H. Lawrence wohl nicht um eine eigentliche Unfähigkeit zur Wertsicht, sondern mehr um eine Unfähigkeit zur Wertentscheidung, mitbedingt durch die Mächtigkeit erlebnismäßiger Beanspruchung: „one can never know, and never — never understand: One can but swim like a trout in a quick stream".

Daher stehen auch die am Schluß der einzelnen Werke tatsächlich vorliegenden Ergebnisse in keinem Verhältnis zu dem Aufwand an innerer Kraft, die ihretwegen verschwendet wurde; gemessen an der Leidenschaft, mit der um sie gekämpft wurde, wirkt das erkämpfte Ergebnis unbedeutend und matt.

Der Vergleich dieser Schlußergebnisse mit dem Gesamtschaffen verrät ferner, daß diese Ergebnisse nur als Teilergebnisse anzusehen sind, als der jeweilige Vorstoß eines einheitlichen Ringens, vorläufig in notwendiger Atempause mit allgemeiner Erschöpfung beschlossen, ein Ringen, das aber trotz des Scheiterns in einem neuen Werk doch wieder mit derselben Leidenschaft am Schaffen sein wird — wenn auch mit dem „Teil"ergebnis inzwischen die Gefahr der Irreführung naheliegt, wollte man mit ihm einzelne aus dem Gesamtgang herausgelöste Gedankengänge zu beweisen oder zu verneinen versuchen. Denn man kann bei D. H. Lawrence wohl die darstellende Kraft genießen oder sich von dem leidenschaftlichen Ernst seines Ringens überzeugen, aber man darf seine „Ergebnisse", d. h. das einzelne Werk, nicht zum Be-

weismaterial für abgelöste Theorien machen; schon das nächste Werk kann von einem anderen Ausgangspunkt her sachliche Abweichungen und Widersprüche zum vorangegangenen Werk enthalten, die als solche dann nicht die Beweisbarkeit einzelner Gedankengänge stützen helfen, sondern einzig und allein nur von der einheitlichen Kraft des Wollens zu zeugen vermögen.

Der hier mögliche Einwand, daß ein Dichter mit der Inangriffnahme eines Werkes vielleicht besser warten sollte, bis sich ihm die Frage des Botschaftsinhaltes weitgehend geklärt hätte oder bis er wenigstens dessen Einzelpunkte eindeutig zu sichern wüßte, weist sich für D. H. Lawrence an der Behauptung ab, daß Kunst auch „for my sake" entstehe, d. h. um des Dichters willen geschaffen wird, zur Befreiung des eigenen Ich von dem ungeklärten Ansturm quälender Fragen. Dieser Einwand wird aber auch hinfällig gegenüber der in der Einleitung angeführten allgemeinen Neuausrichtung des dichterischen Schaffens, denn wahrheitsuchende Seelenforschung läßt sich nur am lebenden Wesen betreiben, im Mitleben mit dem Menschen und im Verfolgen seiner Lebensstufen.

Die Folgen dieses starken Darstellungsanteiles und des scheiternden Gestaltens liegen in dem Nachlassen der Botschaftsgewißheit. Die damit zusammenhängenden Formulierungen werden allgemeiner und weniger zuversichtlich. Ebenso konnte bei D. H. Lawrence die Betonung darstellender Ausdruckstätigkeit zeitweilig die Voraussetzungen des Botschaftsinhaltes vergessen: Zugänglichkeit und Verständlichsein. Das vorherrschende Bestreben, innerem Geschehen Ausdruck zu geben, übersah die Notwendigkeit der Verständlichmachung, vergaß die Botschaftsaufgabe des „mind" und lieferte somit das darstellende Werk dem Mißverstehen aus. „a betrayer of the young and a polluter of our moral water-supply" zitiert seine Schwester Ada in ihrem Buch (S. 8/9), während es doch andere Quellen sind, die bei D. H. Lawrence ein Werk entstehen lassen, als jene Kritik zu vermuten glaubt.

Wenn nun die vorliegende Untersuchung den Anschein erwecken könnte, als legte sie zu sehr Gewicht auf den rationalen Anteil des dichterischen Schaffens von D. H. Lawrence, so ist zu sagen, daß diese Einstellung durch die Gedanken des führenden Wertes selber nahegelegt wird; von hier aus ist es durchaus berechtigt, nach dem Verbleib einer Botschaft zu fragen, die als rational faßbare Botschaft angekündigt wurde.

Wenn nun aber nach der Botschaft nicht aus der Ankündigung und Meinung des Dichters gefragt wird, sondern nach der auf breiterer Basis stehenden „Botschaft" aus der Sicht des „Botschafts"empfängers, wenn nach dem gefragt wird, was bleibender Wert zu sein vermöchte, so wird dieser Wert nicht aus der Richtung kommen, in der D. H. Lawrence sich immer wieder bemühte: aus der Neugestaltung und Beherrschung der realen Gegenwart, sondern es wird ein Wert sein, der primär von ihm nicht verfolgt wurde. Er wird aus der gebotenen Fülle der Lebensformen und Seelenregungen kommen, vor allem aus dem Verflochtensein und der Widersprüchlichkeit einer menschlichen Seele. Er wird, vielleicht gerade in der Gegensätzlichkeit seiner sachlichen Angaben, zu einer seltsamen Beunruhigung und damit zu einer Auflockerung der seelischen Haltung führen, zu einem Aufgeschlossensein

des Wesens, in dem letztlich eine der Voraussetzungen zu jeder Wertentscheidung überhaupt gesehen werden kann.

Dieser Wert vermag dann zu einem Wachrufen aller menschlichen Kräfte werden, er kann in dem Aufrütteln aus der Beengung und Einfriedung eines sicher gewordenen Daseins liegen, er ist der große Weckruf zu neuer Umschau im Leben, aber: er ist diese neue Sicht noch nicht selber. Der Weckruf sagt nicht, zu welchem Tag der Wirklichkeit geweckt werden soll, sondern überläßt es dem einzelnen Menschen zu wissen, was er in seiner Wirklichkeit zu tun haben werde.

Das ganze Werk als größere Botschaft ist also vergleichbar einem bereiteten Ackerboden, aber nicht vergleichbar der gesäten Saat, die sich für das Wesen der Frucht und die Art der Ernte entscheiden mußte. Und wenn D. H. Lawrence von Rolf Gardiner als der Nietzsche Englands angesprochen worden ist, so kann von hier aus bestätigt werden, daß beiden das Aufbereiten der menschlichen Seele gemeinsam ist wie auch der Blick in die Weite, dem die realen Ansatzpunkte der Wirklichkeit verschlossen bleiben. Hier, wie auch dort vielleicht, scheitert eine eigentliche Gestaltung, weil die Schaffenskräfte nicht aus dem Kampf mit der Realität geboren sind, sondern aus der Beschäftigung mit dem eigenen Innern, die vorwiegend ein Kampf innerhalb der Triebe ist. Ein solcher Ansatz aber wird von sich aus nie die Beherrschung der Welt erreichen können, da ihm wohl die Kraft seines So-Seins innewohnt, nicht aber die Kraft eines Durchhaltens in einem Sein und gegen ein Sein. Gefühlsmäßig-triebhaften Kräften kommt wohl eine ungeheure Stoßkraft zu, sie können eine Welt in ihren Grundmauern erschüttern, aber sie können eine Welt aus sich heraus nicht aufbauen, da es nicht in ihnen liegt, mehr zu sehen als die Mächtigkeit ihres eigenen So-Seins.

D. H. Lawrence — Prosawerke

Titel, Verlag	Entstehungszeit und Erscheinungsjahr [. . .] = Amerika		Benutzte Auflage
The White Peacock, M. Secker, London	1905 (20. Febr. 1911)	1911	1933
The Trespasser, Duckworth & Co., London	1910 (to H. C. 1910)	1912	1924
Sons and Lovers, Duckworth & Co., London	1910 (18. Okt. 1910)	1913	1916
The Prussian Officer and other Stories, Duckworth & Co., London	1912 begonnen (McDonald I, S. 120)	1914	1914
The Rainbow, Secker	1913 (30. Dez. 1913)	1915	1933
Twilight in Italy, Jonathan Cape, London	1915/16 (7.Febr. 1916)	1916	1927
Movements in European History, Oxford University Press	1918 (Dez. 1918, Letters, S. 461)	1921	1925
Women in Love, Secker	1916 (10. Aug. 1916; evtl. 1913: 7. April 1913)	1921 [1920]	1933
Studies in Classic American Literature, Secker	1914/15 (1. Febr. 1919)	1924 [1923]	1924
The Lost Girl, Secker	1920 (vgl. S. 31 d. Arbeit; 7. Mai 1920; aber: 7. April 1913)	1920	1928
Psychoanalysis and the Unconscious, Secker	1920 (?) (Fußnote 87)	1923 [1921]	1923
Reflections on the Death of a Porcupine and other Essays, The Centaur Press, Philadelphia	1915 begonnen; (McDonald I, S. 120; II, S. 29)	1925	1925
Sea and Sardinia, Secker	1921 (4. April 1921; vgl. S. 31 d. Arbeit)	1923 [1921]	1927
Aaron's Rod, Secker	1920 (C. Carswell, S. 121; 4. April 1921)	Juni 1922 [April 1922]	1933
Fantasia of the Unconscious, Secker	1921 (vgl. Fußnote 87)	Sept. 1923 [Okt. 1923]	1923
England, my England	1915 begonnen (McDonald I, 120)	1924	1932
The Ladybird	1921 (7. Dez. 1921)	1923	1923
Kangaroo, Secker	1922 (9. Juni 1922, Frieda Lawrence)	1923	1930

Titel, Verlag	Entstehungszeit und Erscheinungsjahr [...] = Amerika		Benutzte Auflage
The Boy in the Bush, Secker	1923 (2. Sept. 1923)	1924	1932
St. Mawr, Secker	1924 (30. Sept. 1924)	1925	1927
The Plumed Serpent, Secker	1923 (7. Juni 1923)	1926	1933
Mornings in Mexico, Secker	1924/25 (10. Jan. 1925)	Juni 1927	Juli 1927
The Woman Who Rode Away, Tauchnitz, Leipzig	1924 (30. Sept. 1924)	1928	1929
Lady Chatterley's Lover, The Odyssey Press Hamburg-Paris-Bologna	1926/27 (10. Jan. 1927, Frieda Lawrence)	1928	1933
A Propos of Lady Chatterley's Lover, Mandrake Press, London	1929 (ebd. S. 60)	1930	1930
We Need One Another, Equinox Cooperative Press, New-York	1930 (ebd. S. 10)	1933	1933
The Virgin and the Gipsy, Secker	1925/26 (29. Jan. 1926)	1930	1930
Apocalypse, The Albatross, Hamburg-Paris-Bologna	1929 (?) (vgl. Fußnote 123)	—	1932
Etruscan Places, Secker	1926 (26. März 1926; Frieda Lawrence)	—	1932
Assorted Articles, Secker	1924—1929 (McDonald II, S. 98 ff.)	1930	1930
The Lovely Lady, Secker	1926/27 (11. März 1927)	1932	1932
A Modern Lover, Secker	1910/11 (vgl. Vorwort ebd.)	—	1934
Pornography and Obscenity, Faber & Faber, London	1929 (McDonald II, S. 100 [?])	1933	1933
The Tales of D. H. Lawrence, Secker	—	—	1934

Bibliographie

Edward D. McDonald: A Bibliographie of the Writings of D. H. Lawrence, with a Foreword by D. H. Lawrence. The Centaur Book Shop, Philadelphia 1925.

— The Writings of D. H. Lawrence 1925—1930. A Bibliographical Supplement. Ebenda 1931.

Abhandlungen über D. H. Lawrence

Richard Aldington: D. H. Lawrence. Chatto and Windus, London 1930.

Dorothy Brett: Lawrence and Brett. M. Secker, London 1933.

Catherine Carswell: The Savage Pilgrimage. Chatto and Windus, London 1932.

— D. H. Lawrence in his Letters; in „Nineteenth Century", vol. 112.

— Reminiscences of D. H. Lawrence; in „The Adelphy", Nov. 1931.

Frederic Carter: D. H. Lawrence and the Body Mystical. Denis Archer, London 1932.

Horace Gregory: Pilgrim of the Apocalypse. M. Secker, London 1934.

A. W. Harrison: The Philosophy of D. H. Lawrence; in „Hibbert Journal", July 1934.

Ernst Heilmann: Englische Nachkriegsliteratur: D. H. Lawrence. „Kunstwart", Juli 1930.

Reinald Hoops: Der Einfluß der Psychoanalyse auf die englische Literatur. Anglistische Forschungen / 77 (1934).

Aldous Huxley: Wer war D. H. Lawrence? Neue Rundschau 1933.

John Middleton-Murry: Son of Woman. Jonathan Cape, London 1931.

— Reminiscence of D. H. Lawrence, London 1931.

Stephen Potter: D. H. Lawrence, a First Study. Jonathan Cape, London 1930.

G. H. L. Salmon: Lawrence and a „Sence of the Whole"; in „The Adelphy", June 1931.

E. T.: D. H. Lawrence, A Personal Record. Jonathan Cape, London 1935.

John Heywood Thomas: The Perversity of D. H. Lawrence; in „Criterion", October 1930.

R. E. Warner: The Philosophy of D. H. Lawrence; in „Saturday Review", April 1930.

Werner Weßlau: Der Pessimismus bei D. H. Lawrence. Dissertation, Greifswald 1931.

Briefe und Abhandlungen

The Letters of D. H. Lawrence, edited with an introduction by Aldous Huxley; William Heinemann, London 1932.

Ada Lawrence und G. Stuart Gelder: Young Lorenzo, Early Life of D. H. Lawrence, Containing Hitherto Unpublished Letters, Articles and Reproductions of Pictures; G. Orioli, Florenz 1931.

Frieda Lawrence: Not I, but the Wind; W. Heinemann, London 1934.

Mabel Dodge Luhan: Lorenzo in Taos; M. Secker, London 1933.

Lebenslauf

Ich, Ingeborg Weidner, wurde am 4. August 1909 in Forst (Lausitz) geboren. Meine Schulzeit, die durch die Kriegsjahre von wiederholtem Schulwechsel betroffen wurde, begann Ostern 1916. Die Reifeprüfung bestand ich 1929 an der Oberrealschule in Aufbauform zu Schwerin (Warthe).

Die Studienzeit verbrachte ich, unterbrochen durch ein Semester in Wien, an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin. Meine Studienfächer waren Englisch, Französisch, Geographie, Philosophie und Psychologie.

Allen meinen akademischen Lehrern fühle ich mich aufrichtig zu Dank verpflichtet. Es sind dies die Herrn Dozenten: Baeumler, Bohatec, Brandl, Dibelius (†), Dovifat, Galinsky, Gamillscheg, Garbeis, Gautier, Girndt, Felix Hartmann, Nicolai Hartmann, Horn, Jeck, Klaeber, Krebs, Krombholz, Kuttner (†), Mallwitz, Meissner, von Mikulicz, Reininger, Reiterer, Richter, Elise Richter, Rieder, Rieffert, Scherer, Schirmer, Spranger, Wätzold, Wechßler, Wild, Wilde.

Für die Förderung dieser Arbeit habe ich im besonderen Herrn Professor Horn und Herrn Lektor Dr. Galinsky zu danken.

Druck: Dr. Serger & Hempel, Braunschweig